Hans Roth

Die komische Differenz

Zur Dialektik des Lächerlichen in Theater und Gesellschaft

KULTUREN DES KOMISCHEN BAND 9



AISTHESIS VERLAG

Kulturen des Komischen
Herausgegeben von Friedrich W. Block und Helga Kotthoff
Band 9

Hans Roth

Die komische Differenz

Zur Dialektik des Lächerlichen in Theater und Gesellschaft

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Abbildung auf dem Umschlag:
Paul Klee: Narr in Trance (1929)
Öl auf Leinwand, 50,5 x 35,5 cm
Museum Ludwig, Köln
Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln
rba_c000251
https://www.kulturelles-erbe-koeln.de

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin und des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten SFB 1171 Affective Societies der Freien Universität Berlin (Projektnummer: 258523721).

Diese Arbeit wurde 2021 als Dissertation im Fach Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin eingereicht und verteidigt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

DOI 10.46479/hrd00004

Open Access ISBN 978-3-8498-1818-0
Print ISBN 978-3-8498-1816-6
E-Book ISBN 978-3-8498-1817-3
www.aisthesis.de





Für Manfred (†) und Theo (*)

Der Humor ist die Rechtsprechung ohne Urteil, d. h. ohne Wort. […] Es ist der paradoxe Fall einer Rechtsprechung, die das Recht ohne Beachtung des Wesens der Person überhaupt, gegen Personloses, wortlos vollzieht.

Walter Benjamin, *Charakteristiken und Kritiken*

Welcher Humor im Gerichtssaal noch immer am stärksten „zieht"? Der, den man sich im Theater nicht mehr gefallen lässt.

Karl Kraus, *Sittlichkeit und Kriminalität*

Nichts komischer als eine Theorie des Komischen – wer zu diesen Worten auch nur andeutungsweise mit dem Kopf genickt hat, ist bereits gerichtet.

Robert Gernhardt, *Versuch einer Annäherung an eine Feldtheorie der Komik*

Inhalt

1 Einleitung

> Die Art und Weise, wie Menschen wahrgenommen werden, die hier bei uns ankommen, die erinnert mich irgendwie an alte Mechanismen, oder? Vor einem Jahr waren es die Rumänen, die als Sozialschmarotzer verschrien waren, bevor sie hier waren, davor waren's die Polen. Scheißpolen! Scheiß Dreckspolen![1]

Wir befinden uns gegen Ende der Inszenierung In unserem Namen[2], die am 13. November 2015 im Berliner Maxim-Gorki-Theater Premiere feierte. Die zitierten Sätze sind der Beginn eines längeren Monologs des Schauspielers Thomas Wodianka, in dem er die Vorstellung einer angeblichen gesellschaftlichen Überfremdung durch Migration in immer neuen Anläufen auf historische Zuwanderungsbewegungen applizieren wird. Obwohl Wodianka im Verlauf dieser Rede sämtliche Register von existenzieller Wut und Empörung zieht, wird die Ablehnung von Migration nach Deutschland allerdings nicht auf eine inhärent ernste Art zur Darstellung gebracht. Vielmehr wird das Phantasma der Fremden, die den *status quo* der deutschen Gesellschaft bedrohten, im Folgenden einer ins Absurde kippenden Rekursionsbewegung unterzogen, indem Wodianka fortwährend nicht nachvollziehbare Einwände gegen immer länger zurückliegende Migrationsbewegungen artikuliert. Nach den „überschätzten" Polen, die immer „alles reparieren", echauffiert sich Wodianka als Nächstes über die Türken: „Vor fünfundfünfzig Jahren, da waren's die Türken, oder? Scheißtürken! Scheißtür-ken! Die kommen hierher und erfinden einfach mal unser Nationalgericht". Von da an greift Wodianka beginnend mit den „Scheißhugenotten", deren kulturelle Mitbringsel – Blumenkohl, Buletten, Bouillon und Thomas de Maizière – ebenfalls nicht notwendig seien, immer weiter in die Vergangenheit zurück. Über die „Scheißrömer" mit ihren „effizienten Verwaltungsstrukturen, Aquädukten und Straßen", die Glockenbecherkultur mit ihren Bechern und Humpen und den Menschen des Neolithikums, die

1 Zit. nach Aufführungsmitschnitt. Dies gilt, sowie nicht anders angegeben, für alle nachfolgenden Zitate aus Theateraufführungen.

2 In unserem Namen (2015), Regie: Sebastian Nübling. Text: Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen*/Aischylos: *Die Schutzflehenden*. UA: 13.11.2015. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

unnötigerweise Landwirtschaft und damit Sesshaftigkeit etablierten, landet Wodianka schließlich bei den ersten Fischen vor 400 Millionen Jahren, die mit halbentwickelter Lunge an ‚unser' Land („zu voll") krochen.

All dies trägt Wodianka im Anschein von äußerster Erregung vor. Seine Mimik und die teils zuckenden, teils bedrohlich langsamen Bewegungen nehmen zusehends grotesk verzerrte Züge an, während zugleich seine Ausdrucksweise immer unflätiger wird (Fische werden als ‚Fotzenflosser' beschimpft). Diese wütende Spielweise korrespondiert mit der grundsätzlich ablehnenden Haltung gegenüber Einwanderung, die in Wodiankas Rede immer wieder von neuem bekräftigt wird. Jedoch wird seine Wut davon konterkariert, dass er sogar das Rechtssystem und jedwede Esskultur als nutzlose migrantische Mitbringsel erachtet: „Was bitte ist so schlimm daran, Wasser mit zwei Händen zu sammeln?" Neben der inkohärenten Argumentationsstruktur führt die andauernde Verschiebung dieser Wut auf immer länger zurückliegende Migrationsbewegungen dazu, dass der Vorstellung einer möglichst autochthonen Gesellschaft der Boden unter den Füßen weggezogen wird. So löst sich die angeblich zu verteidigende Homogenität der deutschen Gesellschaft zum Abschluss dieser Wutrede buchstäblich ins Nichts auf: Nach all den affektiv besetzten Ausfällen gegen die fremden Störenfriede gefällt dem nunmehr ermüdet und resigniert klingenden Wodianka einzig der Zustand „als es nichts gab – ohh, das war toll. Da gab es nur eine unendliche Weite von Nichts. Ohh, das war klasse".

Wenn in diesem Monolog nur das ‚Nichts' ein passables gesellschaftliches Ordnungsmodell darstellt, wird deutlich, dass der Auftritt die Legitimität der hier zur Schau gestellten rassistischen Haltung strukturell untergräbt. Die immer wahnwitzigeren repetitiven Bezüge auf historische Migrationsbewegungen, die Verkehrung des anfänglichen Bewahrungsszenarios zu blanker Zivilisationsfeindlichkeit und die exaltiert-erregte Mimik und Gestik Wodiankas überspitzen die Ablehnung von Zuwanderung auf eine Weise, die selbige als in sich widersinnig erscheinen lässt. Genauer gesagt, wird sie systematisch ins Komische gewendet. Indem das geäußerte Ressentiment gegen das *Fremde* auf paralogische Weise in die *eigene* Vergangenheit verschoben wird, stürzt die beschworene nationale Identität in einer Art fortwährender Selbstunterbrechung in sich zusammen. Die genüssliche Übertreibung, Übertragung und Überdehnung des Phantasmas der fremden Störenfriede erzeugt eine komische Fallhöhe, in der sich ein umso drastischerer Einwand gegen eine Essentialisierung von Kultur, Ethnizität und Nation manifestiert.

In formaler Hinsicht ist diese Bewegung exemplarisch für die satirische[3] Kritik eines chauvinistischen Gesellschaftsbildes. Die Szene bedient sich generischer Formen, die der Komödien- und Komiktheorie mehr als vertraut sind: Beispielsweise entsprechen die drei markantesten Merkmale der Szene – die Wiederholungsschleifen des Monologs, die Verkehrung des anfänglichen Arguments in sein Gegenteil und die Überlagerung von äußerster Erregung und sinnfreier Suade – jeweils den Mustern der Repetition, der Inversion und der Interferenz, die Henri Bergson in seinem Essay *Das Lachen* als die drei wesentlichen Ermöglichungsbedingungen von Komik bezeichnet hat.[4] Ein anderes Beispiel für den virtuosen Bezug auf das Formenrepertoire des Komischen liefert die Pointe, in der jegliche emotionale Spannung vom zuvor so aggressiven Wodianka abfällt und das vor aller Geschichte verortete ‚Nichts' zum politischen Idealzustand wird. Denn diese makabre Überformung rassistischer Affektpolitik überschneidet sich auf frappante Weise mit Immanuel Kants Deutung des Lachens als einem plötzlichen Umschlag von Affektgeschehen ins Gegenstandslose.[5]

---

3 Wenn in dieser Arbeit analytische Bezeichnungen wie Satire, Parodie, Komik, Humor, Groteske, Ironie etc. verwendet werden, dann geschieht dies unter der Prämisse, dass sich die Formen, Kategorien und Gattungen des Komischen keiner noch so ausgefeilten theoretischen Differenzierungsleistung abschließend fügen, sondern gerade auch im analytischen Gebrauch einem beständigen Wandlungs- und Überlappungsprozess unterliegen – dieser Umstand und seine politischen Voraussetzungen und Implikationen werden im Verlauf der Studie ausführlich diskutiert. In diesem Sinne verstehe und verwende ich diese Bezeichnungen ausdrücklich nicht als klar voneinander abgrenzbare, sich gegenseitig ausschließende, in sich kohärente Gattungsbegriffe, sondern nutze sie als „pragmatisches Konzept" (Leontiy: Einführung, S. 3, zum (Ober-)Begriff ‚Komik'), d. h. in der Absicht, einen bestimmten Aspekt am Gegenstand sichtbar zu machen. Anders als in der klassischen Prägung des Begriffs bezieht sich die Zuschreibung ‚satirisch' im obigen Satz deshalb weniger auf ein bestimmtes künstlerisches Genre wie ‚die' mittelalterliche Ständesatire oder ‚die' literarische Satire eines Karl Kraus (vgl. Zymner: Satire, S. 21-25), sondern verweist auf einen spezifischen *Modus* komischer Darstellungen und Wirklichkeitsbezüge: eine „Kritik, in der das Vorkommen der Realität ganz in den Dienst ihrer (Selbst-)Entlarvung gestellt wird" (Jakobi/Waldschmidt: Witz und Wirklichkeit, S. 11).

4 Vgl. hierzu Bergson: Das Lachen, S. 68-75.

5 „Es muß in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden

Durch die Wendung ins Komische wird das Mandat, ‚unter uns zu bleiben', in dieser Szene also in einem doppelten Sinne vorgeführt: Das scheinbar besonders konsequente Ausagieren dieser Forderung ist in einen Darstellungsmodus eingebettet, der die Ideologie einer homogenen Kulturnation als in sich unsinnig und unhaltbar ausstellt. Die Szene spekuliert von ihrer Struktur her auf eine Erfahrung, die das absurde Zusammenspiel von äußerster Empörung und argumentativer Inkohärenz nachvollzieht, um sich lachend und vergnügt von ihm zu distanzieren. Wer dieses Zusammenspiel als komisch erfährt und goutiert, fällt zugleich ein Urteil über rassistische Unterscheidungspraxen, das sich ihrer Ungereimtheit gewiss ist.

Die behandelte Szene aus In unserem Namen arbeitet erkennbar der politischen Stoßrichtung der Inszenierung zu, die die Fluchtbewegungen des Jahres 2015 nach Berlin und Deutschland zum Thema hatte und sich kritisch gegen die nationale Bewertung des „langen Sommers der Migration"[6] als einer bedrohlichen Flüchtlingskrise wandte. Die Inszenierung von Sebastian Nübling lässt sich als ein räumliches, textliches und darstellerisches Formenexperiment lesen, das – wie bereits der Titel andeutet – Theater energisch den Status eines (Gegen-)Ortes der Selbstverständigung und der demokratischen Vertretung auch der Geflüchteten antrug. Vor diesem ambitionierten und durchaus pathetischen Hintergrund mutet die Arbeit an wie eine Collage verschiedener Sprech- und Darstellungsformen, die beispielhaft für ästhetische und repräsentationspolitische Suchbewegungen des Gegenwartstheaters sind. Die strenge Aufteilung in Bühne und Zuschauerraum war aufgelöst und durch ein partizipativeres, zumindest aber dynamischeres Dispositiv ersetzt, in dem Akteur*innen und Zuschauer*innen den selben Raum bespielten; die elf Akteur*innen waren Mitglieder des für seine Diversität bekannten Ensembles des Gorki[7] oder selbst vor Kurzem geflüchtete

kann). *Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts*" (Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 273).

6 Hess u. a.: Der lange Sommer der Migration.

7 Die institutionelle Öffnung für postmigrantische und queere Positionen und Personen gehört in der Intendanz von Shermin Langhoff (seit 2013) und Jens Hillje (Ko-Intendant von 2013 bis 2019) zur programmatischen Selbstbeschreibung des Hauses: „Das Gorki öffnet sich zur Stadt: mit seinem wunderbaren Ensemble, mit dem Studio Я, mit den Gorki-Kolumnistin*innen Mely Kiyak und Can Dündar, dem Gorki Forum und den Kolleg*innen von Gorki X, die Sie alle zum Mitmischen einladen. Das Gorki meint die ganze Stadt, mit allen, die in den letzten Jahrzehnten dazu gekommen sind, ob durch Flucht, Exil, Ein-

Schauspieler*innen; weite Teile des Textes wurden nicht nur in Deutsch und Englisch, sondern auch in Arabisch, Türkisch, Polnisch und Farsi und damit in dem Publikum partiell unverständlichen Sprachen gesprochen; der zu lose verknüpften Einzelszenen arrangierte Text wiederum setzte sich neben dem vom britischen Comedian Stan Lee adaptierten Monolog Wodiankas zusammen aus von den Akteur*innen selbstgeschriebenen Texten, aus dokumentarischem Material sowie aus Textfragmenten von Aischylos *Schutzflehenden* und Jelineks *Schutzbefohlenen*. Die Arbeit versuchte ihr didaktisch-emanzipatorisches Anliegen der Solidarität mit Geflüchteten also mithilfe von Strategien und Rahmungen zu realisieren, die – von der Aufhebung des Guckkastendispositiv, über das freie dramaturgische Textarrangement bis hin zu einer dokumentarischen Überblendung von Bühnendarstellung und Realität – auf den ersten Blick eher in der Tradition eines postdramatisch-avantgardistischen und institutionenkritischen Theaters stehen.[8]

In dieser Reihe mutet die Soloszene Wodiankas mit ihrer in sich geschlossenen satirischen Figurenrede unpassend an, da diese Parodie[9] einer rassistischen Wutrede auf den ersten Blick wenig mit einer ästhetischen und sozialen Erneuerung des Kunsttheaters zu tun hat, sondern ganz in den genretypischen Bahnen des Komischen verläuft.[10] Daher erscheint es umso bemerkens-

---

wanderung oder einfach durch das Aufwachsen in Berlin“ (https://gorki.de/de/haus, abgerufen am 22.05.2020).

8 Für eine ausführliche Analyse der Arbeit und ihrer szenischen Kritik an der Institution des deutschen Sprechtheaters vgl. Oberkrome/Roth/Warstat: German Sprechtheater.

9 Dass die Begriffe ‚Parodie/parodistisch‘ und ‚Satire/satirisch‘ hier so nah beieinander auftauchen, ist ein erneutes Beispiel für den pragmatischen Umgang mit Formbegriffen des Komischen, den ich in dieser Studie praktiziere: die *Modi* parodistischer Wiederholung und satirischer Kritik schließen sich nicht aus, sie können (müssen aber nicht) durchaus gemeinsam auftreten.

10 Hinsichtlich dieser Sonderstellung gibt es auch Argumente für eine andere Einschätzung: So kann Komik aufgrund ihrer selbstreflexiven Qualitäten sogar in einen ausnehmend engen Zusammenhang mit avantgardistischen Strategien gerückt werden, insofern bspw. beide auf ihre Weise die Grenze von Kunst und Leben destabilisieren und zur Provokation neigen (zu dieser Idee einer ‚Witty Art‘ vgl. Strätling: Witz und Ästhetik). Noch einen Schritt weiter geht Nikolaus Müller-Schöll, der ausgehend von der populärwissenschaftlichen Diagnose von der ‚Spaßgesellschaft‘ der 90er Jahre dafür plädiert hat, „das Komische als Paradigma des Gegenwartstheaters nach 1989“ (Müller-Schöll: Urverbrechen

werter, dass in mehreren Rezensionen das Urteil über die Aufführung in einen engen Bezug zu Wodiankas Monolog gesetzt wurde, wobei die politischen Bemühungen der Inszenierung, vor allem aber die satirische Einlage sehr unterschiedlich bewertet wurden. Für Peter Laudenbach, der Nüblings Inszenierung als plakative „Kindergeburtstags-Versuchsanordnung“[11] bezeichnete und ihr politische und ästhetische Naivität bescheinigte, war Wodiankas Rede lediglich ein „Späßchen für politisch interessierte Kulturflaneure“[12]. Noch drastischer fiel die Einschätzung Wolfgang Höbels aus, der in Wodianka eine „schlechte Kopie des Komikers Michael Mittermeier“[13] erkannt haben wollte und den Abend als ein ‚Solidaritätspalaver‘ mit zum Teil ‚gruselig missglückten‘ Passagen beschrieb.[14] Dirk Pilz, der In unserem Namen grundsätzlich ebenfalls eine „schlichte Denkungsart“[15] bescheinigte, war hingegen der Ansicht, dass die Inszenierung mit dieser Szene einen ‚bissigen‘ Ausbruch aus ihrer ‚wohligen Lethargie‘ wage.[16] Und für die Rezensentinnen Esther Slevogt und Katrin Bettina Müller, die der utopisch-didaktischen Grundhaltung der Arbeit jeweils mehr abgewinnen konnten und sie tendenziell lobten, war Wodiankas Monolog gar deren „Highlight“[17] und ein „furiose[r], kabarettistische[r] Ritt“[18].

In den Theaterkritiken ist somit eine gewisse Uneinigkeit über die politische Reichweite und das kritische Potential der Inszenierung erkennbar, die partiell als wichtiger Gegenentwurf zur öffentlichen Stimmungslage, doch

---

und Spaßgesellschaft, S. 196) zu begreifen, da in den Darstellungsformen des Gegenwartstheaters ein ausgeprägter Hang zu komikähnlichen Konstellationen von Widersinnigkeit und Inkongruenz auszumachen sei. Ein zweiter, weniger grundsätzlicher Bezug zum Formenrepertoire des Gegenwartstheaters ergibt sich übrigens aus der Aneignung und Überformung des ursprünglichen Stand-Up's von Stan Lee durch Wodianka: Nicht zuletzt erscheint die Szene als ein Beispiel für aktuelle Formen des ‚Medienwechsels‘ im Theater, das heißt für die Frage, wie sich Theater produktiv auf andere künstlerische Darstellungsformen bezieht und sie an seine spezifischen medialen Gegebenheiten anpasst.

11 Laudenbach: Anfall von Heimat.

12 Ebd.

13 Höbel: Wir Herumgeschubsten.

14 Vgl. ebd.

15 Pilz: Wenn Theater die Wirklichkeit gestalten will.

16 Vgl. ebd.

17 Slevogt: Höfliche Utopien.

18 Müller: Beweg dich.

überwiegend als eine eher harmlose Selbstbestätigung des Theaters bzw. der Aufführungsteilnehmer*innen bewertet wurde. Noch einmal deutlicher, ja: fundamentaler nimmt sich indessen der Unterschied in der Beurteilung der Szene aus, bei der die Wortwahl auf konträre Erfahrungsweisen schließen lässt: Einerseits als eine energische Entlarvung rassistischer Narrative und als ästhetischer Glanzpunkt der Aufführung, andererseits als triviales Amüsement, in dem sich die selbstgefälligen Tendenzen der Aufführung eher verschärfen würden. Nachdem die erste Beschreibung der Szene bereits nahegelegt hat, dass der Monolog durch seine komische Form politische Artikulation und ästhetische Erfahrung miteinander verschränkt, verkompliziert sich das Verhältnis von Komischem und Politischem angesichts dieser Unstimmigkeiten. Denn die parodistische Theatersituation selbst erscheint hier in ihrer Wirkung als zwiespältig, als zweigeteilt.[19] Dabei machen die verschiedenen Lesarten der Szene deutlich, dass sich diese Differenzen nicht auf die Frage eines bloßen ‚Verstehens' der Komik reduzieren lassen, da die komische Inszenierungsabsicht allseitig als solche erfahren wurde.[20] Statt einer binären Logik von Zustimmung und Ablehnung tut sich in diesen unterschiedlichen Wirkungen eine komikimmanente *Dialektik* auf, die sich als eine An- und

19 Gelten aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die Zuschauer*innen als konstitutiver Bestandteil der Aufführung, ist der Konflikt um die Szene ein eindrückliches Beispiel dafür, wie dieses konstituierende Moment – die Idee „einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife" (Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 59) von Akteuren und Zuschauern – im Theater auch jenseits avantgardistischer Provokation und Partizipation relevant wird. Denn was die Szene ‚ist', realisiert sich erst im Urteil über sie.

20 Im Gegenteil ist das Beispiel gut geeignet, ein reduktionistisches Komikverständnis zu hinterfragen, dass das Verstehen von Komik von der positiven Vertrautheit mit dem jeweiligen Wissenskontext abhängig macht. Warum wohl vermag etwa die Anspielung auf die Glockenbecherkultur komisch zu wirken? Wohl nicht, weil die Zuschauer*innen alle über sie so gut Bescheid wissen, sondern weil höchstwahrscheinlich kaum jemand im Publikum von dieser Kultur und ihren ‚Humpen' (Wodianka) gehört hat, wodurch der dargestellte Hass gegen sie umso widersinniger wird. Dies kann man m. E. verallgemeinern: Komik hat jenseits der schieren Deutungskompetenz immer auch mit einem *Erfahrungsbruch* zu tun, mit einem Aussetzen und Misslingen der Ein- und Zuordenbarkeit. Zu diesen performativen Eigenheiten von Komik als einem „Grenzphänomen des Verstehens" vgl. Wirth: Diskursive Dummheit, S. 10-18, sowie den Abschnitt „Das Komische als performatives (Grenz-)Phänomen" in Kapitel 2.

Abstoßung von zwei Konstellationen des Politischen beschreiben lässt: Auf der einen Seite verleiht die groteske Suade einem ungelösten gesellschaftlichen *Konflikt* im Umgang mit Flucht und Migration Ausdruck; auf der anderen Seite zielt die Parodie eines rassistischen Wutausbruchs auf die Herausbildung einer *Gemeinschaft*, die sich vergnügt und erheitert ihrer kollektiven Ablehnung solcher Positionen versichert. Bezogen auf diese beiden Pole des Politischen kann man sagen, dass sich der Dissens der Kritiker*innen weniger um eine bloße Frage der Erlebensperspektive dreht, sondern vielmehr um *kategorial* unterschiedliche Auffassungen des Verhältnisses von Konflikt und Gemeinschaft. Aus abschätziger Perspektive nimmt sich dieses Verhältnis als eine wohlfeile Verunglimpfung aus, in der das Publikum sich gefahrlos in seiner weltoffenen Haltung affirmiert; in der zugewandten Position erscheint es als eine polemische Widerlegung rassistischer Feindseligkeit, die *ex negativo* eine Solidarisierung ermöglicht.

In diesen differenten Auffassungen deutet sich an, dass sich die politischen Implikationen der Szene und der Blick auf die drastisch-vergnügliche Art und Weise, in der sie sich auf Phantasmen von Kultur und Nation bezieht, wechselseitig bedingen und verschieben. Auf einer analytischen Ebene geht es einem kaum anders: Welche politischen Potentiale man dieser parodistischen Wutrede und dem Komischen generell zugestehen will, lässt sich unterschiedlich beantworten. Bezieht man die Szene auf die in der Theaterwissenschaft prominent von Hans-Thies Lehmann vertretene Ansicht, der zufolge „das Politische des Theaters nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss“[21], scheint zunächst ein abschätziges Urteil naheliegend. Da Theater in einer tendenziell postpolitischen Mediengesellschaft kaum als privilegiertes Organ der politischen Veränderung und Verständigung tauge, sei von einer expliziten Bezugnahme auf die Gegenwart wenig zu erwarten und eine gutgemeinte antirassistische Polemik drohe zwangsläufig zu einem Bestätigungsritual der ohnehin schon Überzeugten zu verkommen. Aufgrund ihrer kollektiven Wirkungspotentiale, der Bildung von ephemeren Lachgemeinschaften, wären komische Inszenierungsstrategien gar ein Paradebeispiel für jenes Preaching to the Converted, das oftmals als Gegenteil von politischem Theater gilt.

In diese Richtung weist auch ein alter und wirkmächtiger Diskurs europäisch-westlicher Prägung, demzufolge Komik *per se* ein geringes politisches Potential hat und der in den abschätzigen Rezensionen zu In unserem

21 Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater, S. 23.

Namen seine implizite Fortsetzung findet. So lässt sich eine Verbindung von einer traditionellen poetologisch-autonomieästhetischen Abwertung der Komödie als dem gegenüber der Tragödie niederen Genre über die berüchtigte Vertreibung des Harlekins bis hin zu heutigen Kritiken des Komischen ziehen.[22] Unter ähnlichen Vorzeichen gilt die mediale Ubiquität des Humors (Filmkomödien, Stand Up-Formate, TV-Comedy, Karikaturen, Comics etc.) auch heute noch weitgehend als gleichbedeutend mit einer seichten und harmlosen, mit Ideologie und Vorurteilen gespickten Form der Unterhaltung.[23] Und selbst die Satire oder das Kabarett als die sogenannten ‚anspruchsvolleren' Formen des Komischen, sehen sich notorisch dem Vorwurf ausgesetzt, man „zementiere nur bereits feststehende Sichtweisen und lasse den Zuschauer mit dem wohligen Gefühl zurück, er sei auf der Seite der Guten und alle anderen totale Hohlköpfe"[24].

Gegen diesen Pauschalverdacht ist mit Blick auf die verschiedenen Lesarten der Aufführung ein naheliegender Einwand, dass hier von einem kollektiven Einverständnis nicht die Rede sein kann. Vielmehr kann man die widersprüchlichen Perspektiven diesbezüglich auch positiv ausdeuten: Ist es nicht gerade die politische Qualität der Szene, dass sie aufgrund ihrer polemischen und provokativen Form ein ganzes Spektrum unterschiedlicher affektiver Wirkungen hervorzurufen vermag, das von Lachen und Vergnügen bis hin zu Verärgerung und ‚Grusel' reicht? Aus Sicht eines Verständnisses von

---

22 Zur Marginalisierung des Komischen in der klassischen Dramenpoetik im Rahmen der sog. „Ständeklausel" sowie zur Vertreibung des Harlekins vgl. Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 28-32. Zur konflikthaften Beziehung von Tragischem und Komischem vgl. den Sammelband *Schluss mit der Komödie* von Pfaller, der angesichts der „schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur" (so der Untertitel) vehement Partei für die Komödie ergreift und aus dramaturgischen Grundprinzipien wie dem *happy end* oder der Tendenz zu einer Form der Täuschung, von der niemand getäuscht wird, den materialistischen und optimistischen Gegenentwurf zum Paradigma des Tragischen herausliest (vgl. Pfaller: Schluss mit der Komödie).

23 Der locus classicus dieses Vorwurfs ist die von Adorno und Horkheimer geübte Kritik am Lachen (in) der Kulturindustrie, die in den kollektiven Wirkungsmechanismen des Komischen einen ideologischen Selbstbetrug am Werk sieht: „Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit" (Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 149). Vgl. den entsprechenden Abschnitt in Kapitel 3.

24 Mentz: Humorkritik (2018), S. 48.

politischer Ästhetik, das danach fragt, „wie künstlerische Praktiken – im Sinne einer konsequent entfalteten Heteronomieästhetik – die Neu-Aufteilung des Öffentlichen [...] organisieren können“[25] scheint es naheliegend, diese Frage mit ‚Ja‘ zu beantworten.[26] In diesem Sinne sind die konträren Auffassungen über das Verhältnis von Konflikt und Gemeinschaft eher ein antagonistischer oder agonaler Spannungsraum, der offenbar gerade durch komische Inszenierungsstrategien der Inversion und Umstülpung gut (re-) produziert werden kann. Allerdings fasst man in diesem konfliktorientierten Ansatz Komik als eine in sehr verschiedene Richtungen instrumentalisierbare Machttechnik auf. Das parodistisch verzerrte Bild eines Rassisten wäre eine mögliche, aber keine notwendige Bedingung für einen Prozess der Aggression, Provokation und Bestrafung, den auch eine gänzlich andere Konstellation der Komifizierung in Gang setzen könnte. Ein weiterreichendes Lob der Wutbürger-Parodie hingegen wüsste sich gegen die Kritik an ihren kollektivierenden, propagandistischen Effekten nur durch sekundäre (moralisch-weltanschauliche) Begründungen zu verteidigen.

Wenn man den *theatralen* Status des Konflikts bedenkt, verliert dieses agonistische Argument allerdings um einiges an Strahlkraft. Es ist durchaus erklärungsbedürftig, warum das Lachen über die Parodie eines höchstwahrscheinlich nicht anwesenden Milieus eine ‚echte‘ politische Auseinandersetzung stiften sollte. Handelt es sich bei der verzerrenden Darstellung eines Ressentiment-getriebenen Wutbürgers nicht vielmehr um einen bloßen Pappkameraden als um einen handfesten Gegner? So hat Hans-Thies Lehmann in seiner skeptischen Bestimmung der politischen Potentiale des

25 Marchart: Neue Heteronomieästhetik, S. 168.

26 Ein Beispiel für eine solche Dissens-Ästhetik ist der Ansatz Jacques Rancières, die Politik des Ästhetischen als *Aufteilung des Sinnlichen* zu begreifen, d. h. als „Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms“ (Rancière: Aufteilung des Sinnlichen, S. 26). Entgegen seiner landläufigen Rezeption im Kunstfeld geht es Rancière hiermit eigentlich nicht um den allgemeinen, etwas zahnlosen Hinweis, dass Kunst bzw. das von ihm so genannte ‚ästhetische Regime der Künste‘ *per se* politisch sei. Das politische Moment von Kunst oder Theater knüpft sich in dieser Perspektive vielmehr eng an die Neu-Aufteilung von *hegemonialen* sinnlichen Ordnungen durch neue, veränderte, plurale Weisen des In-Erscheinung-Tretens. Zu diesem ‚Rancière-Missverständnis‘ vgl. Marchart: Neue Heteronomieästhetik, S. 164-168, sowie aus theaterwissenschaftlicher Perspektive Wihstutz: Der andere Raum, S. 138-160.

Theaters nahegelegt, dass der Pseudocharakter von politischen Konflikten außerhalb des Theaters dazu zwingen würde, aus diesen Scheingefechten auszusteigen, das heißt: sie zu unterbrechen.[27]

Indessen geht der theatrale Status von Wodiankas Parodie nicht ganz in der Illudierung eines letztendlich harmlosen Konfliktgeschehens auf. Im Gegenteil lässt sich mit Blick auf das sinnlich-körperliche *Ereignis* der Komikerfahrung eine Konstellation feststellen, die Lehmanns Postulat der Distanzierung und Unterbrechung durchaus ähnelt. Da sich die Komik des Monologs an der Entzauberung einer Rhetorik des gesunden Menschenverstandes entzündet, demzufolge ‚wir' nicht alle aufnehmen könnten, kommt die komische Erfahrung einem zwar vorübergehenden, aber in sich vollständigen Bankrott dieses rassistischen Phantasmas eines ‚Wir' gleich. Wer dieses Geschehen lediglich von außen als eine Praxis der Distinktion und negativen Vergemeinschaftung beschreibt, der übersieht, dass im sinnlichen Nachvollzug des Scheiterns chauvinistischen Gemeinschaftswahns hier mehr und anderes geschieht: Das Vergnügen an diesem Scheitern speist sich elementar aus einem (selbst-)reflexiven Überschuss, es geht aus der Freude an der Durch- und Unterbrechung des Mythos nationaler Homogenität hervor.[28]

Diese emphatische Interpretation provoziert die Gegenprobe, ob sich die komische Erfahrung in einem politisch anders ausgerichteten Beispiel strukturell unterscheidet: Ist bei einem eindeutig rassistischen Witz wie ‚Nicht alle Flüchtlinge sind Vergewaltiger – ein paar Terroristen sind auch dabei'

27 Vgl. Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater, S. 24f.

28 Das Konzept des Überschusses wird hier im Sinne der Komiktheorie Sigmund Freuds verwendet, in welche der eigentümliche Lustgewinn der komischen Erfahrung auf eine quasi-ökonomische Verschiebung und Verdichtung von affektiven Intensitäten und auf eine ‚Ersparnis' von Affektaufwand zurückgeführt wird. Vgl. Freud: Der Witz, S. 131-152, sowie zum performativitätstheoretischen Potential dieses Ansatzes Wirth: Performative Theorie des Komischen, S. 170-174. Bei der heuristischen Annäherung an dieses Affektgeschehen ist zu bedenken, dass die Erfahrungsstruktur einer komischen Situation sich wegen der eigenen Irrationalität als Paradebeispiel eines *tacit knowing* erweist: Niemand hat sich je darüber amüsiert, dass es beim Ausrutschen auf einer Bananenschale zu einer ‚Inkongruenz' zwischen dem erwarteten Bewegungsablauf und dem tatsächlichen Geschehen kam; die Aussage, dass ich etwas als lustig empfinde, weil es eben lustig *ist*, käme der pragmatischen Evidenz des Komischen um einiges näher.

nicht eine deckungsgleiche Dynamik einer nach innen gerichteten Selbstbestätigung zu beobachten, die auf der Verkehrung einer dem politischen Gegner angetragenen Logik beruht (in diesem Fall einem imaginären Typus ‚linksliberaler Gutmenschen') ? Tatsächlich ist der Unterschied in formaler Hinsicht nicht sofort ersichtlich; die paralogische Überdehnung einer bestimmten Argumentationsfigur geschieht auf eine recht ähnliche Weise. Wo jedoch der rassistische Witz auf der einen Seite das Stereotyp des islamistischen und misogynen Flüchtlings aufruft und dann auf der anderen Seite seine satirische ‚Qualität' aus seiner frei variierbaren[29] Widerspruchstruktur zieht, ist an der von Wodianka zelebrierten Entlarvung des Wutbürger-Typus kein derartiges Auseinandertreten von politischem Anliegen und komischem Sinnhorizont zu erkennen. Zwar ist auch die szenische Rekursionsbewegung tendenziell frei auf andere Kontexte übertragbar, jedoch fehlt ihr eine willkürliche politische Randbedingung. Während in beiden Fällen eine nichtnotwendige, unernste Verknüpfung von diskursiver Dummheit[30] mit einer bestimmten politischen Haltung zu beobachten ist, steht das äußere Feindbild des Flüchtlings als bedrohlichen Terroristen und Vergewaltigers isoliert für sich. Genau diesen Abwehrreflex gegen die angebliche Bedrohung des Eigenen durch das Fremde verschiebt wiederum Wodiankas Parodie bis zum Moment seiner Selbstauflösung.

Komik und Lächerlichkeit: eine unergründliche Differenz?

Diese Beobachtungen können *pars pro toto* für den Problemhorizont vorliegender Studie gelesen werden. Sie untersucht verschiedene Formen des komischen Spiels mit ethnischen, nationalen und/oder kulturellen Unterscheidungspraktiken im Gegenwartstheater im Hinblick auf ihre vielfältigen politischen Implikationen. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie sich das dialektische Spannungsverhältnis des Komischen und des Politischen, das sich am Eingangsbeispiel aufgetan hat, in Darstellungsformen einschreibt, die rassistischen Praktiken und Diskursen mit Lachen und Humor zu begegnen

29 Ein Beispiel für diese Variabilität: ‚Nicht alle Mitglieder der AfD sind rechtsradikal – ein paar sind auch schlicht Nazis'.

30 Zum Zusammenhang von Komik und (diskursiver) Dummheit vgl. Wirth: Diskursive Dummheit.

suchen.[31] So hat es sich nicht gerade als leicht dargestellt, hier die Besonderheit einer Praxis aufzufinden, die „sich im Lachen mit den Machtlosen verbündet und die Verbindlichkeit sinnstiftender kultureller Normen in Frage stellt“[32]. Die abweichenden Urteile darüber, ob Wodianka eine gelungene oder eine geschmacklose Parodie zum Besten gegeben habe, geben ein beredtes Beispiel davon, dass die Zweifel über Komik als ästhetische Strategie mitnichten ein theoretisches Problem sind. Was am Komischen angemessen, was wirkungsvoll, was lustig, was kritisch ist, was zu weit geht, was nicht weit genug, was verletzend wirkt, was heilend, ist keine ‚scholastische Frage‘, sondern notwendiger Teil der Veranstaltung.

Bezogen auf diese Ausgangslage unternimmt dieses Buch den Versuch einer kritischen Neubestimmung eines zentralen Topos der Komiktheorie, der für eine Diskussion der politischen Gehalte von Komik und Humor wesentlich ist: Die Rede ist von der Unterscheidung zwischen einem exkludierenden und feindseligen *Auslachen* und einem inkludierenden und freundschaftlichen *Mitlachen* sowie daran anschließend zwischen einer lebensweltlich-sanktionierenden Lächerlichkeit und einer ästhetisch-

31 Der hier verwendete Rassismusbegriff geht von der Einsicht aus, dass sich die Formen der Codierung und Ausübung rassistischer Grenzziehung und Marginalisierung (die ökonomische, juristische, kulturelle, institutionelle Gestalt von rassistischem Unrecht) beständig wandeln, ohne dabei auf ein ursprüngliches Wesen – wie etwa die historischen Rassentheorien des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts – reduziert werden zu können. (Siehe auch Hall: Rasse, Artikulation und strukturelle Dominante, S. 127-132). Dietmar Dath und Barbara Kirchner gelangen vor diesem Hintergrund zu einer betont offenen Definition von Rassismus als „Praxis- und Hexisbündel von Verfolgung, Ausschließung, Unterdrückung, Ausbeutung, das über flexible ethnocodierte Unterscheidungen systematisiert, koordiniert und gerechtfertigt wird“ (Dath/Kirchner: Der Implex, S. 153). Ein Beispiel für die hier angesprochene Flexibilität ist das Gegenwartsphänomen eines ‚Rassismus ohne Rassen‘ (vgl. Balibar/Wallerstein: Rasse, Klasse, Nation), dessen Ideologie nicht so sehr völkisch-biologisch, sondern vor allem kulturell-religiös (der Islam vs. das christliche Abendland) codiert ist. Die Streitfrage, nach welchen Kriterien – und *von wem* – in diesem Zusammenhang bestimmte Handlungsweisen und Denkmuster als rassistisch bewertet werden können, wird im Kapitel 4 dieser Arbeit in den beiden Abschnitten „Ein Lehrstück über Rassismus“ und „Angst und Empörung“ näher behandelt, die sich der Diskursivierung und der Affekt- und Urteilsstruktur von rassistischer Komik annähern.

32 Göktürk: Komik der Kultur, S. 160.

reflexiven Komik.[33] Diese Arbeit erörtert, ob und wie sich hiervon ausgehend die Unterschiede zwischen Formen eines denunziatorischen und essentialisierenden *Lächerlich*-Machens und solchen *komischen* Situationen, die in eine rassismuskritische, postmigrantische, postkoloniale und/oder transkulturelle Praxis eingebettet sind, bestimmen lassen. Hier gibt meine obige Analyse, die auf unterschiedliche Formen der Ausgrenzung und Einbeziehung der politischen Gegner in der ästhetischen Struktur hindeutet, bereits eine erste Richtung vor. Bis zu einem gewissen Grad deckt sich mein Ansatz mit der Intuition, es sei die spezifische Qualität von Komik und Humor, sich negativ auf ideologische Vorannahmen und habitualisierte Verhaltensweisen zu beziehen und sich im Modus heiterer Verbundenheit von ihnen zu distanzieren. Die kritische Überblendung mit der Kategorie des Lächerlichen führt dazu, dass meine Studie diese emanzipatorische oder gar utopische Dimension des Komischen weder in idealisierender Weise *trotz*, noch *innerhalb* des antagonistischen und instabilen Charakters komischer Darstellungs- und Wahrnehmungsgefüge behauptet, sondern im zähen Zwischenraum der dialektischen Vermittlung dieser beiden Möglichkeiten aufsucht.[34]

Eine solche Vorgehensweise hat im derzeitigen Komikdiskurs einen schweren Stand. Denn die Unterscheidung von Komik und Lächerlichkeit gilt meist als ein rationalistischer Zähmungsversuch der aggressiven und affirmativen Züge komischer Situationen, in dem sich eine lange europäisch-

33 „Die wohl wichtigste Unterscheidung einer Philosophie des L[achen]s ist die von Auslachen und Mitlachen, und in der Folge die des Lächerlichen und des Komischen. ‚There is a difference too betwixt laughing about a thing and laughing at a thing'. Auslachen (to laugh at) geschieht von einer Position außerhalb des Belachten. Es nimmt eigene Überlegenheit und Definitionshoheit in Bezug auf das Lächerliche in Anspruch und hat insofern einen verächtlichen Ton. Mitlachen (to laugh about) bezieht den oder die Lachenden mit ein. Es hat angesichts von Komischem ein Moment von Selbstdistanzierung und insofern einen amüsanten, heiteren, geselligen Ton. Man lacht mit Freunden, aber über Nicht-Freunde" (Schürmann: Lachen, S. 1375).

34 Das ist nicht so zu verstehen, dass meine Untersuchung *vorschreiben* würde, wo die emanzipatorische Dimension des Komischen aufzusuchen ist; im Gegenteil ist ihr in dieser Hinsicht eine gewisse *Nachträglichkeit* zu eigen: Diesen ‚Zwischenraum' hat sich eine komische Erfahrung implizit schon lange erschlossen; einem inhärent ernsten wissenschaftlichen Blick auf politisches Theater bleibt er jedoch unzugänglich.

westliche Tradition pauschaler Komödien- und Lachfeindlichkeit lediglich unter anderem Vorzeichen fortsetze.[35] Auf exemplarische Weise wendet sich etwa Bernhard Greiner gleich zu Beginn seiner Einführung in die Komödie gegen „die verbrämte Fortschreibung der schon immer herausgehobenen Dichotomie zweier Grundformen des Komischen, einer Komik der Herabsetzung, des Ver-Lachens […] und einer Komik der Heraufsetzung, des Bejahens von Unterdrücktem und Verdrängtem […]“[36]. Damit kritisiert Greiner eine lange Tradition von theoretischen Differenzierungs- und Aufhebungsbemühungen, in der die wechselseitige Durchdringung dieser Pole suspendiert wurde. So hätten die verschiedenen Komik- und Lachtheorien in der Konsequenz einseitig eine der beiden Grundformen privilegiert und das Komische wahlweise auf ein soziales Normierungs- und Sanktionsregime oder auf ein an sich befreiendes Prinzip der Auflösung aller Normen verkürzt.[37] Diesen konzeptuellen Fallstricken widme ich mich ausführlicher im zweiten Kapitel, das die Herausbildung und Infragestellung der Unterscheidung von Komik und Lächerlichkeit an ausgewählten Positionen nachzeichnet. Doch schon an den Rezensionen zu In unserem Namen konnte man das Grundproblem der Unterscheidbarkeit dieser Pole erahnen, wenn die satirische Bloßstellung rassistischen Wutbürgertums von anderer Seite als überheblicher Spott auf Kosten anderer umschrieben wird. Zeigt sich damit nicht, dass der Unterschied von Komischem und Lächerlichem eher eine Frage der jeweiligen moralisch-ästhetischen Haltung und sozialen Position ist, kaum aber eine theoretisch lohnende Differenzierung?[38] Im

35 „Etwas komisch zu sehen […] schließt im Wahrnehmungsprozess jene Rahmen ums Lachen, welchem diesem wiederum seine Richtung weisen: es in seiner partiellen Legitimierung gegen christliche und soziale Lachverbote äußerbar und erfahrbar machen und im ‚Zivilisationsprozess‘ kultivieren. Dabei werden jedoch alle diejenigen Anteile domestiziert, die hinter den Begriffen des Lächerlichen, Lustigen, Närrischen, Possenhaften […] noch lauerten – und weiterhin desto rigider verdrängt werden können“ (Schwind: Komisch, S. 333).

36 Greiner: Komödie, S 3.

37 Vgl. ebd. Die Analyse der für Greiner hier einschlägigen komiktheoretischen Positionen erfolgt auf S. 88-104.

38 In diese Richtung argumentiert etwa Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 9: „Dem Komischen entweder affirmative oder subversive Intention oder Rezeption zu unterschieben, mag aufmerksamkeitspolitisch spannend und insofern dessen Verfechtern sogar nützlich sein – das historische, das konkret Komische berührt die Behauptung nicht. Alles spricht dafür, dass Partei ergreifende

Vergleich mit derlei Relativierungsversuchen, die Komik aus der Perspektive eines unbeteiligten Dritten betrachten und sie de-politisieren, möchte ich umgekehrt vorgehen. Der zentrale Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, dass die (Un-)Unterscheidbarkeit von Komik und Lächerlichkeit Teil einer gesellschaftlichen Konstellation ist, die in Teilen der politischen Philosophie als *postfundamentalistisch* bezeichnet wird:

> Die philosophischen, theoretischen und politischen Fundamente, Prinzipien oder Werte, auf denen die Gesellschaft errichtet ist, erweisen sich als brüchig. Das bedeutet aber nicht, dass alle Fundamente verschwunden wären. Etwas anderes ist geschehen: Was in der gegenwärtigen Situation erkennbar wird, ist nicht das völlige Verschwinden aller Fundamente, sondern der strittige, umkämpfte Charakter eines jeden Fundaments.[39]

Nicht etwa die Abwesenheit, Relativität oder das Absterben von religiösen, geschichtsphilosophischen oder sonstigen ideologischen Letztbegründungen charakterisiert dieser Diagnose zufolge die ‚gegenwärtige Situation' der Spät- oder Postmoderne, als vielmehr ein immanentes, offenes, nicht-determiniertes Ringen um die Grundlagen der Gesellschaft.[40] In diesen theoretischen Horizont ist meiner These zufolge auch die Verflüssigung der Maßstäbe von Lächerlichkeit und Komik einzuordnen: Nach meinem Dafürhalten unterliegt die Beurteilung und Hervorbringung von komischen Situationen exakt dieser Dynamik von notwendiger Umstrittenheit und anhaltender Kontingenz, die der politische Philosoph Oliver Marchart hier zu Beginn seiner einschlägigen Re-Lektüre verschiedener Ansätze zu einer ‚postfundamentalistischen Theorie des Politischen'[41] beschreibt. Damit lässt

Komik dies ‚mit doppelter Stoßrichtung' tut: ‚bestätigend und kritisierend zugleich'."

39 Marchart: Die politische Differenz, S. 8.

40 Vgl. hierzu auch Warstat: Soziale Theatralität, S. 145ff., der die postfundamentalistische Unbeständigkeitsthese als eine Anerkennung des Inszenierungscharakters des Sozialen deutet.

41 Mit dem Begriff des Postfundamentalismus will Marchart dabei auf eine ‚Familienähnlichkeit' in den politischen Theorien von u. a. Jean-Luc Nancy, Claude Lefort, Alain Badiou, Jacques Rancière, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe aufmerksam machen, dergestalt sich bei ihnen die „Verabschiedung der metaphysischen Idee von einem letzten Grund oder ultimativen Fundament des Denkens oder der Gesellschaft" (Marchart: Die politische Differenz, S. 21) mit der These

mein Interesse für die politischen Implikationen von Komik und Lächerlichkeit fast unweigerlich an eine Unterscheidung denken, für die die von Marchart diskutierten postfundamentalistischen Positionen im Kunst- und Theaterdiskurs vor allem bekannt sind: die sogenannte *politische Differenz* als die begriffliche Unterscheidung zwischen der *Politik* als sozialem Teilsystem und dem *Politischen* als dem ontologischen Kriterium politischen Handelns. Mit dieser Rede vom Politischen, d. h. mit der Aufstellung einer politischen Differenz, wird in Analogie zur ‚ontologischen Differenz' bei Heidegger – als der Unterscheidung von ontischem Dasein und der ontologischen Ebene des Seins – eine politische ‚Seinsvergessenheit' im Politikverständnis liberal-westlicher Prägung kritisiert: „Wann immer wir uns also über *Politik* streiten – etwa um unterschiedliche politische Strategien und Taktiken –, ist dieses Streiten je schon verortet in einem kategorialen Feld des *Politischen*"[42].

Es scheint kein Zufall, dass Begriffe wie Norm(-abweichung), Konflikt, Plötzlichkeit und Kollektivität, die die Komik- und Lachtheorie seit Langem verwendet, um ihren Phänomenbereich zu entschlüsseln, kompatibel mit den im Postfundamentalismus veranschlagten Kriterien des Politischen sind.[43] Vielmehr kann man die Art und Weise, wie sich komische

einer „immer aufs Neue anstehenden Institution von Gesellschaft" (ebd.) verbindet. In seiner Anschlussstudie *Das unmögliche Objekt* (Marchart: Das unmögliche Objekt) beschäftigt sich Marchart mit Spuren dieser postfundamentalistischen Konzeption von Gesellschaft in verschiedenen anderen Gesellschafts- und Sozialtheorien.

42 Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 76.

43 Oliver Marchart zufolge lassen sich aus den verschiedenen Denkfiguren des Politischen zwei opponierende Paradigmen ablesen, eine dissoziativ-schmittianische Traditionslinie und eine assoziativ-arendtianische Traditionslinie, worin sich das am Beispiel beschriebene Spannungsverhältnis von Konflikt und Gemeinschaft widerspiegelt. Thomas Bedorf zufolge gibt es insgesamt „fünf Weisen, die politische Differenz anzulegen" (Bedorf: Das Politische und die Politik, S. 15): So werde das Politische als der normative Maßstab, die antagonistische Zuspitzung, die ereignishafte Intervention, die imaginäre Stiftung oder als die sozial-ontologische Ermöglichungsbedingung ‚der' Politik erschlossen (vgl. Bedorf: Das Politische und die Politik, S. 13-37). Im Zusammenhang mit diesen inhaltlichen Unterschieden sind bei einigen Vertretern des Postfundamentalismus auch abweichende Bezeichnungen für die Differenz zwischen Politik und Politischem zu finden, so etwa ‚Polizei und Politik' bei Jacques Rancière, oder ‚Staat und Politik' bei Alain Badiou.

Situationen auf die Kontingenz des gesellschaftlichen Daseins beziehen, mit einigem Recht ontologisch aufladen: „One might say that the very relativity of humor can function as an (un)timely reminder of who one is, and the nature of what Heidegger would call one's *Geworfenheit* [im Orig. deutsch], or thrownness“[44]. Indessen ist nicht das Anliegen dieser Arbeit, Komik zum idealen postfundamentalistischen Medium zu stilisieren, welches ins Zentrum der Erörterungen von politischem Theater zu rücken sei. Die Frage nach dem Unterschied von Lächerlichkeit und Komik ist nicht mit einer Differenzierung zwischen *Komik* und *Komischem* zu verwechseln. Im Gegenteil erscheinen derartige Übertragungsversuche der politischen Differenz auf Kunst und Theater oftmals problematisch, wenn sie eine saubere Trennlinie behaupten zwischen einer schlechten Kunst, die ‚Politik‘ repräsentiert, und einer guten Kunst, die das ‚Politische‘ sichtbar macht.[45] Für Marchart ist die politische Differenz dezidiert nicht als eine derartige Dichotomie zu verstehen, insofern „weder der Tag ‚bloßer Politik‘ noch der Tag eines ‚reinen Politischen‘ jemals kommen wird“[46]. Im Hinfiebern auf ein radikal Neues verkehrt sich die postfundamentalistische Kritik am politischen *Status quo* in das Ansinnen, „das Politische rein vor und von aller Politik haben zu wollen – sich also am Schreibtisch nicht mit dann so geltendem politischem Tagesgeschäft die Hände schmutzig machen zu wollen“[47].

Mit dieser Kritik an einer bestimmten Auslegung des Postfundamentalismus – die Marchart selbst als anti-fundamentalistisch bezeichnen

44 Critchley: On humour, S. 74f.

45 Im Theaterkontext setzt diese Debatte (um ein postfundamentalistisches Verständnis von politischem Theater) grob gesagt an der Erkenntnis ein, dass das politische Potential des Gegenwartstheaters wohl kaum in einer bloßen Illustration politischer Inhalte bestehen kann und lotet die Möglichkeiten einer Neubestimmung aus. Vgl. einschlägig Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater, sowie Deck/Sieburg: Politisch Theater Machen, Gerstmeier/Müller-Schöll: Politik der Vorstellung, Müller-Schöll/Schallenberg/Zimmermann: Performing Politics und Wihstutz: Der andere Raum.

46 Marchart: Die politische Differenz, S. 27. Solche metaphysisch oder moralisch verbrämten Denkfiguren eines reinen Politischen spürt Marchart in zahlreichen postfundamentalistischen Positionen auf – etwa in Badious Ereignisphilosophie oder im ‚Philosophismus‘ eines Jean-Luc Nancy. Mit Blick auf das zuvor zum politischen Theater Gesagte wäre Ähnliches auch an gängigen Leerformeln wie ‚Unterbrechung‘ und ‚Antagonismus‘ zu beanstanden.

47 Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 80.

würde[48] – deutet sich an, dass mein Interesse an den politischen Implikationen von Komik, die mit ethnocodierten, nationalen und kulturellen Differenzen spielt, systematisch begründet ist. Denn gerade die Stereotypen und Grenzziehungen des ‚Eigenen' und ‚Fremden' lassen bezweifeln, dass politische Verortung und Ontologisierung sinnvollerweise auseinanderdividiert werden können. Im Gegenteil lässt sich das kritische Potential komischer Darstellungsformen darin erkennen, dass sie politische Verklammerungen zwischen konkreten Ausschluss- und Unterdrückungspraktiken und der ethnisch, national oder kulturell codierten Behauptung eines „ontologischen Mangel[s]"[49] des Anderen sichtbar machen und auflösen können. Und im Umkehrschluss versteht eine nicht am Topos der Lächerlichen interessierte Komik-Ontologie, nach der das Komische ‚uns' auf ‚unsere' Grundlosigkeit zurückwerfen würde, den Witz an rassistischen Differenzmarkierungen nicht.

Erst die konkrete Situierung erlaubt die Abgrenzung gegenüber einer Nivellierung des Unterschieds von Komik und Lächerlichkeit, wie sie in der Humor- und Komiktheorie derzeit vorherrschend ist – womit nicht geleugnet werden soll, dass auch diese Perspektive ihren Reiz hat. So hat etwa der Theaterwissenschaftler Nikolaus Müller-Schöll in einer Reihe dekonstruktiver Analysen die Fragerichtung kurzerhand umgedreht und nachverfolgt, wie zu unterschiedlichen Zeiten verschiedenen Komödien „jene gemeinsame dritte Instanz, die die Unterscheidung des einen vom anderen Lachen objektiv absichern könnte"[50], immer wieder entglitten ist.

Jedoch lässt sich daraus meines Erachtens nicht ableiten, dass Lachen und Komisches auf nichts als einer unauflöslich ambivalenten Bewegung gründen, die „im offiziell Geltenden das Nichtige und im Nichtigen das offiziell Geltende sichtbar macht"[51], wie es etwa einschlägig bei Odo Marquard heißt. In so einer Perspektive scheinen sich die verletzend-ausschließenden Züge des Lächerlichen und die reflexiv-solidarischen Wirkungspotentiale

48 Vgl. Marchart: Die politische Differenz, S. 59ff.

49 Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, S. 42.

50 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 317. Vgl. mit ähnlicher Stoßrichtung Müller-Schöll: Schlechte Komödien, Müller-Schöll: Urverbrechen und Spaßgesellschaft sowie Müller-Schöll: Das letzte Lachen. Zu Müller-Schölls These der Ununterscheidbarkeit von Komik und Lächerlichkeit als möglichem „Paradigma der Modernitätserfahrung" (Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis) siehe das Zwischenfazit am Ende von Kapitel 2.

51 Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 141.

des Komischen letztendlich auszugleichen, indem sie zu letztlich beliebigen Füllungen einer universellen Ambivalenz komischer Normierung und Subvertierung erhoben werden.[52] Genau dieser Neutralisierung des umkämpften Status von Lächerlichkeit und Komik widerspricht meine Studie. So mag die Rede vom *Komischen* in der Komiktheorie durchaus gebräuchlich sein[53] – die Leser*in wird registriert haben, dass auch ich den Ausdruck geflissentlich verwende. Aber für die Auseinandersetzung mit *konkreten* komischen Sachverhalten bleibt dieser universelle Strukturbegriff immer ein Stück inadäquat. Er verleitet zu einem klassischen „‚scholastischen Fehlschluss', der die Logik der Theorie bereits für die Logik der Praxis nimmt"[54] – ein Schluss,

---

52 So schreibt Marquard etwa von der „Unabtilgbarkeit […] des Bewusstseins, daß es überhaupt Verhältnisse gibt, die auf dem Unterschied zwischen Nichtigen und Geltenden beruhen" (Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 142). Mit seinem Desinteresse an der Unterscheidung von Mit- und Auslachen steht Marquard hier in der im deutschsprachigen Komikdiskurs überaus einflussreichen Tradition Joachim Ritters, der in seinem Aufsatz „Über das Lachen" (Ritter: Über das Lachen) diese Denkfigur einer universellen und zugleich unbestimmbaren Doppelbewegung von Ein- und Ausgrenzung im Lachen erstmals durchbuchstabiert hat. Zur politischen Bewertung dieses Ununterscheidbarkeitstheorems lohnt sich zu wissen, dass Ritters Aufsatz erstmals 1940 in den *Blättern für Deutsche Philosophie* erschien – „ohne die Andeutung eines Konflikts, ohne die Spur einer Auseinandersetzung, der hier allerdings nötigen, und sei es in noch so verschlüsselter Form, mit dem Begriff Verdrängung und ihrem Gegenstand" (Heinrich: Theorie des Lachens, S. 29).

53 Bisher gibt es allerdings nur vereinzelte Arbeiten, die die Kategorie des Komischen explizit auf postfundamentalistische Denkfiguren beziehen, wie etwa Immanuel Nover (Nover: Lachen als politische Selbstermächtigung), der hier eine radikaldemokratische Form der Selbstermächtigung vermutet. Starke Parallelen zur Differenz von der Politik und dem Politischem weisen auch die ereignistheoretischen Überlegungen bei Müller-Schöll auf, der das *Komische* als eine „negative Raum- und Zeiterfahrung" (Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 299) bestimmt, die „innerhalb der Komödienliteratur, der poetischen, poetologischen, theatrologischen, rhetorischen, philosophischen und wissenschaftlichen Kategorisierungsversuche" (ebd., S. 318) notwendigerweise verkannt werde.

54 Schürmann: Unergründlichkeit des Lebens, S. 14. Derselbe Autor betont an anderer Stelle, dass Lach- und Komiktheorien in besonderem Maße zu scholastischen Fehlschlüssen tendieren, da sich Lachen und Komik in ihrer ästhetisch-körperlichen Konkretion den Bahnen eines abstrakten wissenschaftlichen,

der schon von den widersprüchlichen Urteilen über Wodiankas Soloszene, und mehr noch von anhaltenden gesellschaftlichen Debatten über die verletzenden Potentiale von Satire und die Grenzen von Satire widerlegt wird.[55] Statt von einer abstrakten Einheit der beiden Grundformen des Komischen möchte ich ihre Aufspaltung als zwei ästhetische Pole in den Blick nehmen, die ineinander übergehen und doch *nicht* identisch sind.

In entgegengesetzter Bewegung zur üblichen Nivellierung des Unterschieds von Komik und Lächerlichkeit fragt diese Untersuchung, wie der Topos einer ‚komischen Differenz' im konkreten humoristischen Umgang mit Ethnizität und Rassismus *praktisch* bedeutsam wird. An dieser Stelle berührt die Frage der (Un-)Unterscheidbarkeit einer Komik der Stereotypisierung und der kritischen Entlarvung zugleich ein Grunddilemma antirassistischer Kritik, die in gewisser Hinsicht bereits als gegeben voraussetzen muss, was in der Praxis erst noch zu erreichen ist. Ich zitiere Manuela Bojadžijev und Alex Demirović, die in aller Klarheit auf diesen Widerspruch hinweisen:

> Die Aufklärungsgeste wird nur diejenigen überzeugen, die in gewisser Weise ‚immer schon' gegen die Rechte, gegen Nationalismus und Rassismus, eingestellt sind. Das ist normal, denn die Subjekte müssen gleichsam ‚immer

seriös-unbeteiligten Verstehens kategorial entziehen (vgl. Schürmann: Lachen, S. 1373). In beiden Zusammenhängen bezieht sich Schürmann auf die Praxistheorie Bourdieus und dessen Begriff des scholastischen Fehlschlusses (vgl. Bourdieu: Mediationen).

55 An dieser Stelle könnte man nun unzählige Debatten um Satire anführen, die es in den letzten Jahren wahrlich reichlich gab – fast immer dominiert von einem Narrativ über die vermeintlichen Auswüchse von *political correctness*, Kulturrelativismus oder *cancel culture*. Das wohl bekannteste Beispiel ist der fast schon globale Streit, der sich in den letzten Jahren um die Mohammed-Karikaturen des dänischen Zeichners Kurt Westergaard, die zahlreichen Proteste hiergegen sowie den tödlichen Anschlag auf die Pariser Satirezeitschrift *Charlie Hebdo*, die solche Karikaturen wiederholt druckte, entsponnen hat. Während sich die öffentliche und juristische Auseinandersetzung dazu vorwiegend um das Spannungsverhältnis zwischen dem Recht auf Meinungsfreiheit einerseits und dem Persönlichkeits- bzw. Religionsrecht andererseits kreist (in ihrer kulturalistischen Variante dreht sich diese Debatte dann um den Gegensatz eines säkular-aufgeklärten Westens und eines fundamentalistischen Islams) kreist, lassen sich solche Diskussionen meines Erachtens als Ausdruck eines postfundamentalistischen Spannungsverhältnisses von Komik und Lächerlichkeit begreifen.

> schon‘ in einer diskursiven Formation positioniert sein, um Argumente als solche zu erkennen, sich überzeugen zu lassen und die Dinge entsprechend wahrzunehmen. Doch dann stellt sich die Frage, ob und wie sich verhindern lässt, dass diejenigen, in deren Alltagsverstand rassistische Elemente beginnen, ihre Wirkung zu entfalten und alltägliche Probleme in der Nachbarschaft, im Stadtteil, auf der Arbeit, in der Schule überzucodieren, Zweifel zu schüren, Ressentiments zu wecken, die Perspektive zu verschieben, endgültig davon driften? Und können nicht sehr viele, vielleicht sogar alle bei sich selbst Eigenanteile rassistischer Affekte, Gedanken, Reaktionen beobachten – weil diese allgemein die Diskurse und Subjektpositionen und zu den Lebensbedingungen der kapitalistischen Gesellschaftsformation gehören? Sind demnach nicht doch die meisten davon bedroht, von der rassistischen Dynamik erfasst zu werden, wenn sie sich nicht frühzeitig ermutigen, sich gegen die Unterwerfung unter die rassistische Ideologie und das Zwangskollektiv eines biologisch-nationalistischen Organismus zu wehren? Noch dringender stellt sich die Frage, wie Praktiken und Diskurse beschaffen sein müssten, die den Menschen die Evidenz geben, dass Rassismus grundverkehrt ist, so dass sie das rassistische Wissen und die mit ihm verbundenen Affekte bewusst in der Lage sind abzulehnen.[56]

Wie in diesem Zitat die Frage nach den Differenzkriterien kritischer Praxisformen aufgeworfen wird, macht deutlich, dass Bojadžijev und Demirović – die hier zugleich eine Art angewandte Einführung in die Blickrichtung, Fragestellung und Untersuchungsgegenstände einer kritischen Hegemonietheorie[57] geben – nicht aus einer Position der Besser-Wissenden

56 Bojadžijev/Demirović: Konjunkturen des Rassismus, S. 20f.

57 Unter dem Begriff Hegemonietheorie fasse ich hier verschiedene heterogene (post-)marxistische Ansätze zusammen, die im Anschluss an die Analysen und Konzepte aus Antonio Gramscis *Gefängnisheften* die Dynamik und die beständige Reproduktion von gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen nicht mehr auf klassisch-orthodoxe Schlagwörter wie ‚die‘ ökonomische Basis, oder die Eroberung ‚der‘ Staatsmacht herunterbrechen, sondern die Zuflucht zu komplexeren Modellen der Herausbildung und Transformation von ökonomischer Macht, politischer Repräsentation und Subjektbildung nehmen. Exemplarisch sind hier Namen wie Stuart Hall, Louis Althusser, Gayatri Chakravorty Spivak sowie Ernesto Laclau und Chantal Mouffe zu nennen, wobei Letztere eine Sonderstellung einnehmen, da sie zugleich tief in der politischen Philosophie des Postfundamentalismus verwurzelt sind: Beide greifen, insbesondere in späteren Arbeiten, ausgiebig auf den Begriff des Politischen zurück und interessieren sich für bestimmte gramscianische Konzepte wie Hegemonie oder Antagonismus vor

heraus sprechen, die schon im unveräußerlichen Besitz des Unterschieds von ‚guter' und ‚schlechter' Praxis sind. *Mutatis mutandis* bedeutet dies für meine Fragestellung, dass auch eine Unterscheidung von rassistischem Lächerlich-Machen und emanzipatorischer Komik nicht vorab gesetzt werden kann – zumindest nicht, ohne sich selbst zu widersprechen. Wenn hier also ein Geflecht aus Diskursformationen, Lebenspraktiken und affektiven Dynamiken als der gesellschaftliche Nährboden für Rassismus bestimmt wird, so fragt diese Studie danach, welche Wirkungszusammenhänge zwischen diesem Komplex und dem Medium des Komischen bestehen. Bereits auf den ersten Blick zeichnet sich eine sehr intensive Beziehung ab. Das humoristische und satirische Spiel mit ethnischen, kulturellen und/oder nationalen Differenzen und Identitäten erweist sich als ein weitausgreifendes gesellschaftliches Phänomen, das von scherzhafter Alltagskommunikation über Kinofilme, TV- und Internetcomedy bis hin zur satirischen Literatur, dem Kabarett und eben dem Kunsttheater reicht.[58] So kann man Komik als die weitverbreitetste mediale Aushandlungs- und Reflexionsform dieser Differenzzuschreibungen bezeichnen, ohne dass damit eine klar politische Stoßrichtung verknüpft wäre:

> Ein Bewusstsein von Kultur als kodifiziertem System kollektiver Verbindlichkeit entsteht im Kontakt mit abweichendem Aussehen, Kleidung, Verhalten, Habitus und Sprache; Gruppenidentität formiert sich durch Vergleich und Abgrenzung. Komik speist sich aus diesem Spiel zwischen Identität und Alterität; brisant wird sie dann, wenn sie ungleiche Machtverhältnisse ins Visier nimmt. Komisierung kann entweder im Dienst der Mehrheit und Herrschaft zum Einsatz kommen, von dieser Warte Außenseiter und Minderheiten bösartig verlachen, gewissermaßen nach unten austeilen, oder aber taktisch nach oben spucken, indem sie Autoritätsfiguren in ihrem Aufwand als lächerlich entblößt, sich im Lachen mit den Machtlosen verbündet und die Verbindlichkeit sinnstiftender kultureller Normen in Frage stellt.[59]

Um diese Spannung, die entsteht, wenn und weil die komische Distanznahme von sozialen Ordnungszusammenhängen performativer Bestandteil

allem als ontologische Strukturbegriffe (zur Kritik an dieser Enthistorisierung siehe Demirović: Hegemonie und diskursive Konstruktion).

58 Vgl. auch Kotthoff/Jashari/Klingenberg: Komik der Migrationsgesellschaft, S. 9f.

59 Göktürk: Komik der Kultur, S. 160.

einer Aushandlung politischer Identitäten und Normen wird, geht es. Der Bezug auf den postfundamentalistischen Diskurs um die politische Differenz ist von der Annahme geleitet, dass die Frage nach den praktischen Verlaufsformen von Komik und Lächerlichkeit in Theater und Gesellschaft über kurz oder lang zu den blinden Flecken und Leerstellen eines inhärent ernsten Begriffs des Politischen führt, in dem Konflikt und Gemeinschaft, Solidarität und Aggression, Anerkennung und Verletzung lediglich zwei Seiten derselben Medaille bilden. Gegenüber den lächerlichen Formen der Identifizierung, Normierung und Herabsetzung ist das kritisch-polemische Spiel mit solchen antagonistischen Verfahrensweisen mehr als bloß eine *andere* Form negativer Vergesellschaftung[60], die letztlich denselben Zwängen der Schließung und Fixierung gehorchte. Anstatt Komik wie eine an sich neutrale Technik auf beliebige Konstellationen der politischen Markierung von geltend/nichtig, Freund/Feind usw. applizieren zu können, verhält es sich umgekehrt: Gerade das Medium des Komischen vermag politische Praktiken der Assoziation und Dissoziation von ‚Eigenem' und ‚Fremden' zu destabilisieren und ist insofern eine Herausforderung an einen antagonistischen Erfahrungshorizont von Gesellschaft, wie ihn nicht wenige postfundamentalistische Positionen im Anschluss an Carl Schmitt verabsolutieren. [61] Durch beständige Strategien der Übertreibung, Wiederholung oder

60 Zu rassistischen Ein- und Ausschlüssen als ‚negativer Vergesellschaftung' vgl. Hund: Negative Vergesellschaftung.

61 Die einschlägige Passage im *Begriff des Politischen* von Carl Schmitt lautet: „Die Unterscheidung von Freund und Feind hat den Sinn, den äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation zu bezeichnen; sie kann theoretisch und praktisch bestehen, ohne dass gleichzeitig all jene moralischen, ästhetischen, ökonomischen oder andern Unterscheidungen zur Anwendung kommen müssen. Der politische Feind braucht nicht moralisch böse, er braucht nicht ästhetisch hässlich zu sein […]. Die Möglichkeit richtigen Erkennens und Verstehens und damit auch die Befugnis mitzusprechen und zu urteilen ist hier nämlich nur durch das existenzielle Teilhaben und Teilnehmen gegeben. Den extremen Konfliktfall können nur die Beteiligten selbst unter sich ausmachen […]" (Schmitt: Der Begriff des Politischen. S. 26). Schmitts Strategie besteht darin, das Wesen des Politischen zunächst auf eine ‚spezifische' (d. h. bei Schmitt: nicht von ökonomischen oder moralischen Kategorien behelligte) Unterscheidung von Freund und Feind zu reduzieren und dem Politischen zugleich ein unbedingtes Primat vor diesen anderen Unterscheidungen zugestehen. Der performative Selbstwiderspruch, dass dann auch und gerade Schmitts kühler Dezisionismus nicht als neutrale, meta-politische Aussage zu werten ist,

Umkehrung dessen, was da als ‚Eigenes' und als ‚Fremdes' hypostasiert wird, kann Komik der Reduktion von politischem Handeln auf die zwangsförmige Ausführung überzeitlicher Stukturprinzipien entgegenwirken. Das geschieht, wenn komische Situationen gegen rassistische Ideologien und ihre „Politik der Feindschaft"[62] aufbegehren und kritisch auf die soziale Formatierung des Lächerlichen reflektieren. Dieses genuin theatrale Potential von Komik theoretisch und analytisch zu entfalten, ist das Ziel der folgenden Ausführungen.

Aufbau und methodisches Vorgehen

Mit dem Vorhaben, die Konturen einer komischen Differenz im Theater einer transkulturellen, postmigrantischen Gesellschaft sichtbar zu machen, ist diese Studie an der Schnittstelle von drei Forschungsgebieten verortet. Erstens handelt es sich um einen Beitrag zur interdisziplinären Forschung zum Komischen als Aushandlungsform von Differenz und Zugehörigkeit, der untersucht, wie sich die *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*[63] auf das deutschsprachige Gegenwartstheater überträgt und auswirkt. Diese bisher überwiegend von kultur-, medien-, und sozialwissenschaftlicher Seite ge-

---

sondern als ein strategischer Türöffner für diktatorische Willkürpolitik, hat den vielen Versuchen einer ‚linken' Schmitt-Lektüre (vgl. exemplarisch Agamben: Ausnahmezustand, Mouffe: Über das Politische) nicht zu denken gegeben. Vgl. auch die Ausführungen in Dath/Kirchner: Der Implex, S. 449f.

62 In Achille Mbembes gleichnamigem Essay (Mbembe: Politik der Feindschaft) bezieht sich diese an Schmitt angelehnte Chiffre auf die theoretisch wie praktisch am Paradigma kolonialer Unterdrückung geschulte Durchsetzung von ökonomischen und politischen Funktionsprinzipien westlich-europäischer Prägung.

63 Kotthoff/Jashari/Klingenberg: Komik der Migrationsgesellschaft. Für einen Überblick über das Forschungsfeld vgl. die Sammelbände Ezli/Göktürk/Wirth: Komik der Integration und Leontiy: Un-komische Wirklichkeiten. Außerdem sind hier die beiden monographischen Studien von Maha El Hissy und Theresa Specht zu nennen, die sich mit karnevalesken Tendenzen in verschiedenen Künsten und Medien (El Hissy: Getürkte Türken) und transkulturellem Humor in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur (Specht: Transkultureller Humor) befassen. Zu den komischen Tendenzen (post-)migrantischer Kulturproduktion vgl. auch den Abschnitt „Wie viel Karneval steckt im ‚Theater' der Migration?" in Kapitel 4.

führte Diskussion wird mit vorliegender Studie theoretisch und analytisch um eine theaterwissenschaftliche Perspektive ergänzt. Dabei unterscheidet sich meine Vorgehensweise von den funktionalistischen und strukturalen Ansätzen, die vor allem in der sozialwissenschaftlichen Komikforschung dominieren: Anstatt das Lachen und seine Anlässe als sozio-kulturelle Konstanten mit je verschiedenen Inhalten aufzufassen, fragen die Leitbegriffe von Komik und Lächerlichkeit nach kategorialen Unterschieden in der Erfahrung und Gestaltung des Komischen.

Zweitens ist das Buch eine Studie zum politischen Theater der 2010er Jahre, die am Beispiel von komischen Darstellungsformen untersucht, wie die anhaltenden gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um Migration, Ethnizität und Rassismus in Aufführungen und theaternahen Diskursen verhandelt werden. Dass die notorische Unschärfe der beiden Grundformen des Komischen ins Zentrum gestellt wird, ist ein Unterschied zur bisherigen Diskussion über Fragen ‚des' Politischen im Theater. Die meisten Beiträge widmen sich der Relevanz von einer bestimmten theoretischen Position oder Konzeption des Politischen für das Gegenwartstheater.[64] Demgegenüber erörtert meine Untersuchung in kritischem Anschluss an die Befunde der postfundamentalistischen Gesellschaftstheorie, wie im Kontext von Theater und Migration oftmals unterschiedliche Modelle von politischem Theater aufgerufen werden und aufeinanderprallen.

Vom dritten Schwerpunkt war bisher noch nicht explizit die Rede, er ist aber eine logische Konsequenz aus der Verknüpfung der beiden anderen. Da die Frage der Unterscheidung von schlechthin Lächerlichem und ästhetisch-reflexiv Komischem elementar die Übergänge zwischen Theater und sozialem Alltag berührt, bewegt sich die Studie auf einem Terrain, das typisch ist für die theaterwissenschaftliche Theatralitätsforschung. Diese

64 So bezieht sich etwa Hans-Thies Lehmann in seiner Formulierung von politischem Theater als Unterbrechung des Politischen (Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater) auf Carl Schmitts Konzeption des Ausnahmezustandes; in Benjamin Wihstutz' Studie über den Doppelcharakter des Theaterraums als sozialem und ästhetischem Raum (Wihstutz: Der andere Raum) spielen Rancières Thesen zur Aufteilung des Sinnlichen eine wichtige Rolle; auf Chantal Mouffes agonistisches Politikverständnis beziehen sich Malzacher: Gesellschaftsspiele und der Sammelband Fisher/Katsouraki: Performing Antagonism; Zu den Implikationen der Philosophie Jean-Luc Nancys für die Theaterwissenschaft vgl. Tatari: Von der ontologischen Differenz zum Theater, sowie Nancy/Tatari: Kunst und Politik.

interessiert sich für Spielarten des Theatralen jenseits des Theaters als künstlerischer Institution und untersucht beispielsweise theatrale Denkfiguren und -stile in der Philosophie und Sozialtheorie[65], die Verfasstheit oder den Wandel von ganzen Theatralitätsgefügen in einer bestimmten gesellschaftlichen Epoche[66] und widmet sich dabei mit Vorliebe den randständigen, nicht-literarisierten, ‚anderen' Formen des Theatralen.[67] Die von mir in Augenschein genommenen politischen Auseinandersetzungen über die harmlosen, nützlichen, schändlichen und banalen Wirkungsdimensionen des Komischen schließen an die hier aufgeworfene Frage nach den Austauschbeziehungen zwischen unterschiedlichen Formen und Graden von Theatralität an – mit dem Unterschied, dass ich nicht von einer festen Typologie des Theatralen ausgehe, sondern in Anknüpfung an den Postfundamentalismus das umkämpfte Verhältnis der zu veranschlagenden Kategorien untersuche.

Die weitere Arbeit gliedert sich wie folgt: Das *zweite Kapitel* widmet sich den theoretischen Voraussetzungen der Unterscheidung von Komik und Lächerlichkeit und dem darin auffällig werdenden Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem. Ausgehend von einer kurzen Einführung in einige Leitfragen und Ansätze der Komiktheorie folgt ein ideengeschichtlicher Abriss, der an einschlägigen Positionen zeigt, dass der traditionelle Gegensatz zwischen assoziativen und dissoziativen Theorien des Politischen[68] historisch eng mit der Infragestellung einer grundsätzlich negativen Bewertung des Lächerlichen als politisch verwerflichem Phänomen verknüpft ist. Die Gegenbewegung hierzu ist die Aufwertung der ursprünglich theaterspezifischen Kategorie des Komischen, die im 18. Jahrhundert zunehmend auf lebensweltliche Lachsituationen ausgeweitet wird. Dieser Paradigmenwechsel wird im Zwischenfazit am Ende von Kapitel 2 an den Diskurs einer postfundamentalistischen Gesellschafstheorie angebunden.

---

65 Vgl. Schramm: Karneval des Denkens; Warstat: Soziale Theatralität.

66 Vgl. etwa Hulfeld: Zähmung der Masken; Kreuder: Spielräume der Identität, sowie im historiographischen Querschnitt Kotte: Theatergeschichte. Zum erstmals von Rudolf Münz (Münz: Theatralität und Theater, S. 66-71) eingebrachten Modell des Theatralitätsgefüges vgl. Kapitel 4 „Humor und Hegemonie: Zum theatralen Gefüge des Lächerlichen".

67 Vgl. exemplarisch Baumbach: Seiltänzer und Betrüger; Fiebach: Macht der Lebenden.

68 Vgl. Marchart: Die politische Differenz, S. 35-42.

Das *dritte Kapitel* widmet sich zwei komiktheoretischen Positionen, die aufgrund ihrer gegensätzlichen Ausrichtung als Pole einer postfundamentalistischen Theorie des Komischen gelten können. Dies ist zum einen die Lach- und Karnevalstheorie von Michail Bachtin, der am Beispiel der Volkskultur der frühen Neuzeit ein Modell der karnevalesken Subversion und Transformation von politischen Ordnungen entwickelt hat, das sowohl im wissenschaftlichen Diskurs um postmigrantische Formen des Komischen als auch in der theaterwissenschaftlichen Theatralitätsforschung breit rezipiert wurde. Den Gegenpol zu dieser optimistischen Verknüpfung von Modernekritik und Komiktheorie bei Bachtin stellt die Position von Theodor W. Adorno dar: Seine berühmt-berüchtigte Kritik an den affirmativen Tendenzen des Lachens in der Kulturtheorie sowie an den inneren Widersprüchen von Ironie und Satire verbindet sich mit einem wenig hoffnungsfrohen Blick auf die Antagonismen der modernen Gesellschaft.

Ausgehend von diesen beiden Positionen befasst sich das *vierte Kapitel* mit medialen und alltagstheatralen Formen eines im weiteren Sinne ethnischen bzw. ethnocodierten Humors, die in den letzten Jahren zunehmend zum Politikum geworden sind und die in diesem Kapitel unter dem Stichwort eines theatralen Gefüges des Lächerlichen diskutiert werden. Im Zentrum des Kapitels stehen zwei Kontroversen um alltagsrassistische Komik: ein im Jahr 2014 am Heimathafen Neukölln ausgestelltes Foto mit anti-asiatischen Implikationen sowie ein *Blackface*-Auftritt des Satirepolitikers Martin Sonneborn, der sich im Jahr 2011 als Barack Obama verkleidete. Die Dynamik dieser beiden Fälle wird in kritischem Anschluss an die Hegemonie- und Diskurstheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, an andere Positionen im Umfeld des Postfundamentalismus und an übergeordnete Debatten um linke Identitätspolitik analysiert.

Das *fünfte Kapitel* wendet sich dem (Kunst-)Theater im engeren Sinne zu und befragt zwei Aufführungen aus dem Umfeld des Postmigrantischen Theaters auf ihren Umgang mit den kollektivem Wirkungspotentialen des Komischen: VERRÜCKTES BLUT von Nurkan Erpulat und Jens Hillje, eine Arbeit, die aus heutiger Sicht zugleich als eine Art Initialzündung für die wachsende Relevanz von migrations- und identitätspolitischen Themen im Theaterdiskurs gelten kann, sowie COMMON GROUND von Yael Ronen & Ensemble. Während die beiden Arbeiten institutionell eng miteinander verbunden sind, setzen sie mit ihren komischen Darstellungsformen unterschiedliche politische Akzente: Während die Komik in VERRÜCKTES BLUT das Trennende in den Vordergrund stellt, was unter anderem zur Entstehung

von konfligierenden Lachkollektiven führt, wird in COMMON GROUND eine Form von Komik auffällig, die das Gemeinsame betont und politische Dissonanzen weitgehend ausklammert.

Während es sich bei VERRÜCKTES BLUT und COMMON GROUND um Inszenierungen handelt, die in unterschiedlicher Weise auf Komik zurückgreifen, um ein politisches Anliegen zur Geltung zu bringen, geht es im *sechsten Kapitel* um zwei Theaterarbeiten, die diese hegemoniekritische Stoßrichtung teilen, aber zugleich verstärkt auf das dialektische Verhältnis von Komischem und Politischem reflektieren. Genauer gesagt, erscheint das Komische in beiden Fällen als Mittel zur Unterbrechung des Politischen: In Falk Richters Uraufführung von Elfriede Jelineks *Am Königsweg* hat die Comedienne Idil Baydar einen Gastauftritt, an dem eine deutlich direktere, entschiedenere Form der Auseinandersetzung mit rechtspopulistischen Politiken auffällig wird als in der sonstigen Inszenierung; und PLAYBLACK von Joana Tischkau greift ausgiebig auf parodistische Wiederholungsverfahren zurück, um die hegemonialen Vereinnahmungs- und Verwertungsdynamiken der Musikindustrie mit einem betont spielerischen Gegenentwurf zu konfrontieren.

Das methodische Vorgehen der Arbeit lässt sich als eine Kombination von Aufführungs- und Diskursanalyse qualifizieren: Ähnlich wie im Eingangsbeispiel wird die analytische und theoretische Auseinandersetzung mit der Inszenierung und ihren komischen Darstellungsformen an Rezensionen und andere theaternahe Texte im Umfeld der Aufführung zurückgebunden, um die politischen Diskursivierungen des Komischen zu beleuchten. In den Kapiteln zu den einzelnen Beispielen schlägt sich dieses Vorgehen in einer Zweiteilung der Analyse nieder, wobei die diskurs- und aufführungsanalytischen Anteile nicht strikt voneinander getrennt, sondern eher als Schwerpunktsetzungen zu verstehen sind. Denn wie sich zeigen wird, lässt sich auch zwischen dem Inszenierungsgeschehen und den politischen Debatten in ihrem Umfeld bei weitem nicht immer eine eindeutige Grenze ziehen – schon gar nicht mit Blick auf die alltagstheatralen Beispiele in Kapitel 4. Um diese dynamischen Übergänge von Aufführung und Diskurs zu markieren, spreche ich bevorzugt von *komischen Situationen:* Der schillernde Begriff der Situation[69] mit seinen militärischen Konnotationen steht dafür ein, dass sich die von mir untersuchten Formen des Komischen als

69 Zum Begriff der komischen Situation vgl. ausführlich Voss: Das Komische der Situation; zum Situationsbegriff aus theaterwissenschaftlicher Perspektive vgl.

Bestandteil eines hegemonialen ‚Stellungskriegs' erweisen, dessen Gräben sie bisweilen verstärken und vertiefen, manchmal einebnen und als überwindbar ausstellen. Zugleich betont der Situationsbegriff die konstitutive Offenheit eines Geschehens, das sich einer essentialisierenden Verlaufslogik von Wir/Sie entzieht und dessen Ausgang nicht vorab festzustellen ist.

Kolesch: Situation, sowie die Abgrenzung von Situation und Ereignis in Eiermann: Postspektakuläres Theater, S. 358-361, Fußnote 67 u. 83.

2 Zum theoretischen Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem

> Humor ist eine Praxis, eine existierende lebensweltliche Praxis, und er ist eine Praxis, die vollzogen, ‚performed', wird, sowohl in alltäglichen Witzen als auch anspruchsvoller und theatralischer in *Stand Up-Comedies* oder anderen Formen öffentlich ausgeübter Komik. […] Braucht man Philosophen, um zu erklären, was lustig ist? Selbstverständlich nicht. Denn was könnte ein Philosoph schon Bedeutsameres über den Humor sagen als das, was ohnehin in der Praxis implizit enthalten ist? […] Philosophisch gesprochen scheint mir jedoch diese apriorische Irrelevanz meiner Performance [die Performance des Philosophierens, H. R.] zur performativen Praxis des Humors auf eine tiefere Schicht hinzudeuten, nämlich eine Art Wittgensteinsche Pointe über die Art pathologische Deformation, die die Philosophie zu sein scheint.[1]

Simon Critchley beschreibt hier ein Paradox der theoretischen Beschäftigung mit Komik, Lachen und Humor, mit dem alle vertraut sein dürften, die schon einmal versucht haben, einen Witz nachzuerzählen oder zu erklären, was an einer Situation komisch ist. Sich auf einer abstrakten Ebene mit dem Komischen auseinanderzusetzen, entpuppt sich als außerordentlich schwierig, da sich die Evidenz des Phänomens gegen die distanzierte Erörterung versperrt.[2] Beinahe erscheint die theoretische Reflexion als ein dem Komischen geradezu entgegengesetztes Verfahren: „ein Witz, den man erklären muss, wurde schlicht missverstanden"[3]. Warum und mit wem man lacht, wann man sich amüsiert, was als witzig gilt, was als komisch erfahren wird, widersetzt sich auf eine derart eigentümliche Weise der analytischen Erschließung, dass nicht wenige wissenschaftliche Arbeiten zum Thema mit einem (entschuldigenden) Hinweis auf das Spannungsverhältnis von Theorie und Praxis beginnen.[4]

1 Critchley: Ein unmögliches Thema, S. 142.
2 In diese Kerbe schlägt auch Robert Gernhardt (Gernhardt: Kritik der Komik, S. 534ff., insbesondere S. 535): „Das komische Erleben, das Erleben des Komischen – es lässt sich nur noch beschwören, nicht wiederholen. Es ließe sich nicht einmal durch das Wiederherstellen/Wiederlesen/Wiederhören des komischen Anlasses wiederherstellen – du hast es gehabt, ein Mehr gibt es nicht".
3 Critchley: Ein unmögliches Thema, S. 141.
4 Vgl. Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 7.

In obigem Zitat bringt Critchley dieses Grundproblem der Komiktheorie, in dem Henri Bergson eine „einzige spitzbübische Herausforderung an die philosophische Spekulation“[5] erkannt hat, in einen Zusammenhang mit dem performativen Vollzugscharakter des Komischen. Und tatsächlich bietet das Paradigma des Performativen[6] eine plausible Erklärung für einen Großteil der Probleme einer ernsten wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen des Unernsten: Anstatt mit *Artefakten* eines klar feststellbaren komischen Gehalts hat man es mit *Performanzen* der Empfindung und Gestaltung des Komischen zu tun, die sich im sozialen Handeln zuallererst herausbilden. Damit aber erweist sich der Gegenstand als dermaßen flüchtig, dass jeder Versuch, ihn ein für alle Mal zu bestimmen, kategorisch fehlläuft. Stattdessen erfordert das Komische in einem besonderen Maße eine „Logik diesseits der Logik der *theoria*“[7], die ihren Status kritisch reflektiert. Gerade aus performativitätstheoretischer Perspektive scheint es gleichwohl lohnenswert, sich dieser spitzbübischen Herausforderung zu stellen.[8]

5 Bergson: Das Lachen, S. 13.

6 Der Begriff des Performativen bezieht sich in seiner klassischen Fassung bei J. L. Austin auf Sprechakte, die die Wirklichkeit nicht nur abbilden oder konstatieren, sondern die zunächst selbstreferentiell erscheinen und doch Wirklichkeit konstituieren (das einschlägige Beispiel ist der priesterliche Trauspruch „Ich erkläre sie zu…“). Hiervon ausgehend und in Verbindung mit dem Konzept der *cultural performance* hat sich Performativität zu einem kultur- und sozialtheoretischen *umbrella term* entwickelt, der im Allgemeinen auf den eigendynamischen Vollzugs- und Aufführungscharakter sozialer Phänomene aufmerksam macht. Für einen Überblick vgl. Wirth: Performanz; Kertscher/Mersch: Performativität und Praxis; Krämer: Performativität und Medialität.

7 Schürmann: Lachen, S. 1373.

8 In diese Richtung entwickelt sich schließlich auch die Argumentation von Critchley weiter: „Humor verrät […] die Tiefe dessen, was wir teilen. Aber, und das ist entscheidend, er tut das nicht umständlich durch eine theoretische Beschreibung, sondern stiller, praktischer und diskreter. Lachen bricht plötzlich aus in einer Schlange am Bus, beim Ansehen einer parteipolitischen Übertragung in einer Kneipe, oder wenn jemand in einem Lift furzt. Humor ist eine exemplarische Praxis, weil es eine allgemeine menschliche Tätigkeit ist, die uns einlädt zu philosophischen Zuschauern unseres eigenen Lebens zu werden. Er ist praktisch erlassene Theorie, eine tatsächlich existierende Praxis, die überall vollzogen wird und die uns einlädt, eine theoretische Sicht auf uns selbst, die anderen und die Welt einzunehmen“ (Critchley: Ein unmögliches Thema, S. 152).

Das Komische als performatives Grenzphänomen

So stellt etwa Uwe Wirth im Vorwort des von ihm herausgegebenen Handbuchs *Komik*[9] heraus, dass das, was komisch wirkt und für komisch befunden wird, und worüber wann mit wem gelacht wird, fundamental mit der sozialen und politischen Wirklichkeit verschränkt ist. Insofern sei die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Komik gar der „Brückenkopf für jede Erforschung der Kultur“[10]. Wirth erhebt soziales Lachverhalten und komische Inszenierungsformen zu einem entscheidenden Indikator für ansonsten nur schwer zu beschreibende gesellschaftliche Zusammenhänge. Komik mache „jene Regeln, die im Rahmen einer Kultur implizit als gültig vorausgesetzt werden, explizit“ und gebe „Aufschluss über unseren kulturellen Deutungsrahmen“[11].

Diese selbstbewusste Herangehensweise verknüpft sich bei Wirth mit einem dezidiert performativitätstheoretischen Blick auf die „philosophische Provokation des Komischen“[12]. In seiner Dissertationsschrift hat er das Komische diesbezüglich als ein *Grenzphänomen des Verstehens*[13] beschrieben, weil es im gesellschaftlichen Ensemble konventionalisierter und habitualisierter Handlungsweisen, die erst im wiederholenden Bezug auf ein „übliches konventionales Verfahren“[14] gelingen, ein höchst aufschlussreiches Kuriosum

9 Wirth: Komik. Das Handbuch gibt einen breiten Überblick über die Theorien, Begriffe und Untersuchungsgebiete des Komischen, der sich auf der Höhe des aktuellen Forschungsstandes in den Sozial- und Geisteswissenschaften bewegt.

10 Wirth: Vorwort, S. VIII. Ein problematischer Aspekt dieser Metapher ist, dass sie ‚Kultur‘ implizit als eine von der Außenwelt abgetrennte Insel entwirft. Die darin anklingende Vorstellung von Kultur als einer Art abgedichteten Container, *in* dem sich Komik ereignet, erscheint insbesondere für das Feld des ethnischen Humors wenig geeignet. Was Kultur ‚ist‘, wäre stattdessen in einen dynamischeren Begriff von *Kultur-im-Dazwischen* zu überführen, wie es etwa der Begriff Interkultur (Terkessidis: Interkultur) programmatisch versucht, oder müsste in eine weiterführende Analyse von Gesellschaftsformationen eingebettet werden. Vgl. hierzu im Anschluss an Gramsci etwa Hall: Gramscis Erneuerung des Marxismus, S. 56-91.

11 Wirth: Vorwort, S. VIII.

12 Wirth: Diskursive Dummheit, S. 16.

13 Wirth: Diskursive Dummheit.

14 Austin: Theorie der Sprechakte, S. 31.

darstellt.[15] Wie Wirth ausführt, kann in dem von John L. Austin in *How to Do Things with Words*[16] etablierten Verständnis von Performativität eine Konstellation, in der sich unterschiedliche Deutungsrahmen überlappen und in der damit nicht klar ist, ob und welche Normen gerade vollzogen werden, eigentlich nur eine Ausnahme bleiben. Um eine Ehe zu schließen oder einen Krieg zu erklären, müssen jeweils bestimmte (in-)formelle ‚Gelingensbedingungen' erfüllt werden, damit diese Akte auch real vollzogen werden können.[17] Demgegenüber ‚funktionieren' Komik und Lachen grundlegend anders, wie sich daran zeigt, dass in komischen Situationen eine Übertreibung und Dehnung, ein Scheitern und der Abbruch von Handlungsvollzügen ein wiederkehrender Topos ist.[18] Mehrdeutigkeiten, Ambivalenzen, Widersprüchlichkeiten und Rahmenwechsel sind hier mitnichten ein Hindernis einer „happy procedure"[19] im Sinne Austins, sondern erscheinen selbst als das buchstäblich beglückende Moment. Pathetisch gesprochen ist deshalb „das mit Lachen quittierte Komische […] ein affirmativer Ausbruch aus der trügerischen Sicherheit unserer Lebenswelt"[20], von dem aus die wirklichkeitskonstituierenden Normen und Praktiken einer Gesellschaft sichtbar werden. Genau das macht das Phänomen performativitätstheoretisch so interessant: „Was aus der Perspektive der Sprechakttheorie (und

15 Vgl. Wirth: Diskursive Dummheit, S. 225-236 sowie Wirth: Performative Theorie des Komischen.

16 Austin: Things with words.

17 Vgl. Wirth: Performative Theorie des Komischen, S. 153-159. Dieser Fokus auf den ‚gelingenden' Sprechakt ist in verschiedenen dekonstruktivistischen Austin-Lektüren wiederholt problematisiert worden. Vgl. Felman: Literary Speech Act; Derrida: Signatur Ereignis Kontext.

18 Diesbezüglich kann die berühmte Sottise von Jean Paul, der Witz sei „der verkleidete Priester, der jedes Paar kopuliert" (Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 173) gleichermaßen als eine performative Theorie des Witzes *avant la lettre* und *in nuce* begriffen werden (vgl. hierzu Menke: Witz; Wirth: Performative Theorie des Komischen, S. 160). Zum Zusammenhang von Performanz und Komik aus theaterwissenschaftlicher Perspektive vgl. auch Schrödl: Scheitern der Komik, wo untersucht wird, wie sich das Scheitern als „Paradigma des Komischen" (ebd., S. 33) zum sonstigen Zusammenspiel „von normativ bestimmten Handlungen und diskursiven Zuschreibungsprozessen" (ebd., S. 38) in performativen Handlungen verhält.

19 Austin: Things with words, S. 226.

20 Schmidt: Beobachtung von Humor, S. 33.

der logischen Semantik) als fehlerhaftes ‚Misslingen' bzw. als ‚Unglücksfall' betrachtet werden muss, erscheint aus der Perspektive einer performativen Komiktheorie als ‚überraschendes Gelingen'"[21].

In diesem Gegensatz verdichtet sich, was das Komische zu einem so reizvollen und zugleich prekären Analysegegenstand macht: offenbar ist Komik wesentlich daran geknüpft, dass bestimmte Verkörperungs- oder Vollzugskonventionen, mit denen das Subjekt der komischen Erfahrung vertraut ist, denen es nachgerade unterworfen ist, *unterlaufen* werden (ein Beispiel hierfür wäre etwa das humoristische Potential von ‚offensichtlichen' Verkleidungen). Hier weisen komische Situationen ein starkes selbstreferentielles bzw. -reflexives Moment auf, das über einen stummen Vollzug von Wiederholungspraktiken hinausweist und doch zugleich daran gebunden bleibt.[22] Durch diesen Doppelcharakter verraten sie so viel über die Machtverhältnisse, Kommunikationsformen und Handlungsweisen, in die sie eingebettet sind.

Aber so aufschlussreich diese paradoxen Konstitutionsbedingungen sein mögen, so sehr machen sie das Phänomen eben auch notorisch schwer zugänglich, da sie nahelegen, „dass es Komik nicht *gibt*, sondern dass sie aus Anwendungen der Kulturtechnik Komik *resultiert*. Wenn niemand etwas komisch findet, findet Komik nicht statt"[23]. Die Erfahrung von etwas als komisch ist alles andere als ein transparenter und stabiler Interpretationsakt; wie andere Performanztypen auch ist Komik „an die Norm- und Regelsysteme der jeweiligen Zeit und Kultur gebunden"[24] und *widerfährt* uns eher, als dass wir uns frei für diesen Erfahrungsmodus entscheiden könnten. Komik

21 Wirth: Performative Theorie des Komischen, S. 162.

22 Christiane Voss hat die reflexiv-performative Doppelstruktur des Komischen im Konzept der ‚komischen Situation' präzise zusammengefasst: „Insofern komische Situationen *in ihrer Anordnung* bereits Standpunkte höherer Ordnung mehr oder weniger explizit einbeziehen, sind sie – und das gilt speziell ihren künstlerischen Darstellungen – genuin *reflexiv*. [...] erst dort, wo eine komische Adressierung gelingt, kommt auch die Situation zu ihrer komikspezifischen Erfüllung und ist abgeschlossen. Lachend oder vergnügt werden Beobachter in eine komische Lage verstrickt und so gleichzeitig von ihr distanziert. [....] Komische Situationen, das sei hier als zentrales Charakteristikum hervorzuheben, *verdoppeln sich gewissermaßen im Vollzug ihrer gelingenden Adressierung selbst*" (Voss: Das Komische der Situation, S. 231).

23 Schmidt: Beobachtung von Humor, S. 31.

24 Schrödl: Scheitern der Komik, S. 38.

bildet sich in einem quasi-zirkulären Vollzug von Praxisformen heraus und ist demensprechend immer historisch und kulturell *situiert*. Zugleich aber ist die Komik einer *Situation* nicht vollkommen aus ihren Kontexten und Codes bestimmt, sondern realisiert sich in einem Wahrnehmungssubjekt. In der letzten Instanz ist das Komische also nicht in seinen Anlässen, sondern in der individuellen Erfahrung zu verorten: „obwohl wir vom K[omischen] sprechen, als ob es die Beschaffenheit eines Gegenständlichen ausmache, ist es doch ohne die Beziehung auf die Auffassung eines Subjekts nichts für sich“[25].

Überlegenheit, Inkongruenz und Entlastung: Die drei großen Erklärungsansätze der Komik- und Lachtheorie

All dies zusammengefasst, erscheint Komik gerade darin als performativ, dass sozial gefestigte Wiederholungsstrukturen der Gestaltung und eine ereignishafte, ja: subjektive Kontingenz der Empfindung immer wieder zusammenfallen *und* auseinanderstreben.[26] Aus diesen beiden gegenläufigen Kräftepolen ergibt sich die enorme Wandlungsfähigkeit und Flüchtigkeit des Komischen, aufgrund der es dem wissenschaftlichen Blick immer wieder zu entgleiten droht. Und zwar in einem fundamentalen Ausmaß: Denn anders als die pragmatische Sammelbezeichnung ‚Komik‘ suggerieren könnte, handelt es sich nicht um *eine* historische Variable, deren Veränderungen sich in mühseliger Detailarbeit nachzeichnen ließen, sondern um ein *in sich* gespaltenes und instabiles Phänomen, das aus dynamisch miteinander verschränkten Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen zusammengesetzt ist.[27] Dementsprechend verwundert es nicht, dass ein weiteres notorisches Problem der Lach- und Komiktheorie die große Variabilität und fehlende Trennschärfe ihrer Gegenstände ist. Wie Beatrix Müller-Kampel anmerkt, gleicht die

25 Preisendanz. Das Komische, S. 889.

26 Vgl. dahingehend auch Schrödl: Scheitern der Komik, S. 38f.

27 Eine lose Aufzählung dieser nie klar abgrenzbaren Formen und Gattungen des Komischen findet sich bei Gottwald: Lachen über das Andere, S. 41: „Spott, Ironie, Zynismus, Sarkasmus, schwarzer Humor, Komödie, Tragikkomödie, Schwank, Facetie, Witz, Satire, Ironie, Posse, Burleske, Groteske, Karikatur, Cartoon, Parodie, Anekdote und komische Lyrik“.

„Ästhetik, Moral- und Geschmacksgeschichte des Komischen […] einem Babylon aus Begriffen und Systemen“[28]. Um Komik und Lachen hat sich ein schier unüberschaubares Wortfeld herausgebildet, dessen Anordnung sich schon durch die jeweilige Gegenstandswahl von neuem verschiebt: Wenn etwa Freud den Witz, Bergson hingegen das Lachen einer Gruppe, Bachtin wiederum das Karnevalslachen ins Zentrum rückt, verweisen diese terminologischen Setzungen immer bereits auf die jeweilige Perspektivierung des Gesamtphänomens – bei Freud sind es die psychischen Umstände, bei Bergson die soziale Bedeutung des Phänomens, bei Bachtin der subversive Ausnahmecharakter.[29]

Als Reaktion auf diese Unübersichtlichkeit hat sich in der Komik- und Lachtheorie seit längerer Zeit eine Unterscheidung von drei „Grundtypen“[30] oder „Hauptlinien“[31] eingebürgert: die Aufteilung in Überlegenheitstheorien, Inkongruenztheorien und Entlastungstheorien.[32] Sie soll helfen, „einen zumindest groben Überblick über die fast 2500-jährigen Anstrengungen zu gewinnen“[33], welche die theoretische Auseinandersetzung mit Komik, Lachen und Humor bereits hinter sich hat. Dabei handelt es sich um eine pragmatische Gruppierung von drei besonders auffälligen Erklärungsmodellen für die Umstände von Lachen und Komik und nicht um kohärente ‚Theorien‘ – schon weil in dieser Triade die z. T. erheblichen

28 Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 5.

29 Vgl. Diekmannshenke/Neuhaus/Schaffers: Vorwort, S. 9f. Wenn die Autoren dabei ihrerseits den Begriff der ‚Komik‘ ins Zentrum stellen und somit den im Deutschen gebräuchlichen „Oberbegriff[s] für Belustigendes unterschiedlicher Ausprägung vom Witzigen über das Farce- und Nonsenshafte bis zum Satirischen oder Humoristischen“ (Kindt: Komik, S. 2) verwenden, schreiben sie sich freilich, worauf sie selbst hinweisen, ebenfalls in diesen Kreislauf ein.

30 Kindt: Komik, S. 2.

31 Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 11.

32 Diese von John Moreall (Moreall: Taking laughter seriously) etablierte Unterscheidung von *incongruity theories*, *relief theories* und *superiority theories* ist mittlerweile das übliche Verfahren zur Einführung in den Gegenstand (Siehe etwa Critchley: On humour, S. 2f., Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 11-17, sowie ausführlich Bach: Lachen in der Aufführung). Es ist relativ selten, dass alternative Bezeichnungen verwendet werden (so etwa Kloë: Kommunikation der Kulturen, S. 61-68), und es ist höchst selten, dass andere Theorien hinzukommen oder eine der drei weggelassen wird).

33 Kindt: Komik, S. 2.

disziplinären oder epistemologischen Binnendifferenzen außen vor bleiben. Unter den *Überlegenheits-* oder *Superioritätstheorien* versammeln sich diejenigen Ansätze, die das Lachen und seine Anlässe auf ein Moment der normativen „Selbstüberhebung“[34] angesichts der Wahrnehmung eines Fehlers bzw. Makels zurückführen und also die spöttischen, aggressiven oder sanktionierenden Züge des Komischen in den Vordergrund stellen. Dieser Erklärungsansatz steht im Zentrum der Lachtheorien von Thomas Hobbes und Henri Bergson.[35] *Inkongruenz-* oder *Kontrasttheorien* hingegen erkennen eine Grundvoraussetzung von Komik und Lachen in der Erschließung oder Stimulierung von einer plötzlich auftretenden Oppositions- oder Widerspruchsstruktur, wobei die genaue Bezeichnung der Struktur hier erheblich variiert.[36] Einschlägige Konzeptualisierungen finden sich bei Immanuel Kant und Joachim Ritter.[37] Die *Entspannungs-* oder *Entlastungstheorien* schließlich akzentuieren die vorübergehende Entbindung von anderweitigen psychischen, sozialen, und logischen Deutungsrahmen in komischen Situationen, die als ein befreiender Umschlag von Affekten gedeutet wird. Vertreten wird diese Argumentationslinie u. a. von Hans Lipps, Sigmund Freud und Helmuth Plessner.[38]

Für die Selbstverortung der Komik- und Lachtheorie war und ist diese Aufteilung fraglos sinnvoll, um einen groben Überblick eines komplexen Feldes zu vermitteln. Der Vorteil der Dreiteilung ist, sich nicht am vordergründigen Untersuchungsgegenstand der jeweiligen Theorie (Komik, Humor, Witz etc.) aufzuhalten und sich so in den arbiträren Begriffen und Kategorien des Komischen zu verheddern, sondern eine grundlegende Übereinstimmung von drei immer wieder verwendeten Explikaten hervorkehren. Zugleich könnte man jedoch sagen, dass sie *als* Unterscheidung beinahe schon zu gut

34 Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 11.

35 Bergson: Das Lachen. Zu Hobbes’ Position siehe den entsprechenden Abschnitt in Kapitel 2.

36 „Die Komik […] ist vorwiegend über Oppositionsverhältnisse definiert worden. Der Kontrast von Einbildung und Realität, die Kollision von Normen sowie deren Verletzung, das Nichtigmachen des Geltenden sowie die plötzlich erscheinende Geltung des Nichtigen oder die Nivellierung des Verschiedenwertigen […] mögen paradigmatisch für die Vielfalt von Definitionen stehen, die das Phänomen des Komischen aus dem Widerspruch abzuleiten versuchen“ (Iser: Kipp-Phänomen, S. 399).

37 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 273-277; Ritter: Über das Lachen.

38 Freud: Der Witz; Lipps: Komik und Humor; Plessner: Lachen und Weinen.

funktioniert. Denn es fällt auf, dass Überlegenheit, Inkongruenz und Entlastung einander keineswegs ausschließen müssen, sondern sich ohne Probleme in ein- und derselben komischen Situation ergänzen können.[39] Sinnvoll daran ist die Möglichkeit, Komik nicht auf *ein* Ursache-Wirkungs-Schema zu reduzieren; es wird ein Neben- und Miteinander an Erscheinungs- und Erfahrungsformen des Komischen denkbar, in denen Anlass und Wirkung sehr unterschiedlich konturiert sein können. Jedoch erweckt diese Abstraktion auch den Anschein einer universalen, auf jede Performanz von Komik beziehbare Triade: *Überlegenheit* bezöge sich auf die Beziehung zwischen dem Lach-Anlass und den Subjekten der komischen Erfahrung, *Inkongruenz* auf die Struktur des komischen Gegenstandes, *Entlastung* auf die (individuellen wie kollektiven) Erfahrungs- und Wahrnehmungsdimensionen.[40] Damit wäre die Dreiteilung der Komiktheorie so etwas wie eine unbewusste Arbeitsteilung, eine Segmentierung verschiedener (Theorie-)Bereiche – eine Interpretation, die nicht zuletzt in der soziologischen Komikforschung vertreten wird.[41] Doch diese Idee einer friedlichen Koexistenz dreier separater Grundlinien, die zusammengeführt *oder* je für sich behandelt werden können, erscheint nicht unproblematisch: Aus einer synthetisierenden Perspektive betrachtet man die veränderlichen performativen Praktiken des Komischen als einen immer-gleichen Strukturzusammenhang, in dem

39 „Es ist nun durchaus denkbar, dass eine Komikerfahrung zugleich in der Wahrnehmung einer Inkongruenz, dem Gefühl der Überlegenheit und der Lust der Einsparung bestehen kann" (Kindt: Komik, S. 5).

40 Tatsächlich geht es Morreall mit seiner Unterscheidung der drei Theoriestränge wesentlich um ein Plädoyer für eine integrative Komiktheorie, die die Schwächen der einzelnen Theorien beheben soll. In einem ähnlichen Sinn gilt auch für die zahlreichen „modern[en] Variationen" (Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 17) der drei Theorien, wie etwa die kognitionspsychologischen *incongruity-resolution*-Theorien, dass sie zwischen bestimmten Erklärungsansätzen vermitteln wollen. Für einen kurzen Überblick vgl. ebd., S. 17f.

41 Symptomatisch Dörner: Komik, Humor und Lachen, S. 26: „die Superioritäts- oder Überlegenheitstheorien, die Inkongruenztheorien und die Kompensationstheorien [Alternativbezeichnung für Entlastungstheorien, H. R.] [...] legen den Schwerpunkt jeweils auf spezifische Aspekte der Komik bzw. des Lachens, und es hängt sehr vom jeweils zugrunde liegenden Erkenntnisinteresse ab, in welcher Weise diese Theorieansätze fruchtbar für Analysezwecke herangezogen werden können."

paradoxerweise die performative Instabilität des Phänomens vollkommen ausgeklammert ist.

Ein anderer Einwand gegen die Triade betrifft die implizite Vorstellung, dass es möglich wäre, sich nur auf einen Aspekt zu konzentrieren – was äußerst zweifelhaft erscheint. Denn für sich genommen erweisen sich alle drei Theorien schnell als unplausibel bzw. unvollständig und werden meines Erachtens *realiter* auch nie in Reinform vertreten. Tatsächlich ist es nahezu unmöglich, auch nur eine Komiktheorie zu finden, die an ihren Rändern nicht unsauber wäre, d. h. bei der sich nicht mindestens zwei Erklärungsansätze überlappen. Greift man etwa die Vorstellung einer Kontrast- oder Inkongruenzstruktur heraus, steht das „bei allen Komik- und Lachtheorien seit jeher in irgendeiner Form im Raum“[42]. Für sich allein hat diese Idee jedoch den unabweisbaren Makel, dass mit Kontrast, Widerspruch, Inkongruenz etc. vielleicht eine *notwendige*, nicht jedoch eine *hinreichende* Ursache des Komischen bezeichnet ist, weil es fraglos eine Menge von Kontrastphänomenen gibt, die nicht komisch sind.[43] Und für die Überlegenheitstheorien gilt ein ähnliches Paradox: Ihr Basisargument ist in der Komiktheorie weit verbreitet, insofern nach Uwe Wirth „allen Bestimmungen des Komischen, ob philosophischen, psychologischen oder poetologischen, [...] gemeinsam [ist], dass das Komische als Deviation, als ‚Abweichung von der Norm‘ begriffen wird“[44]. Doch auch diese Bestimmung ist in ihrer Reichweite äußerst begrenzt: aufgrund des unspezifischen Charakters der Abweichung (handelt es sich um eine Widerlegung der Norm oder ist es die Ausnahme, die die Regel bestätigt?) erweist sie sich als wenig aussagekräftig – weshalb Wirth selbst den Halbsatz nachschiebt, dass „es nicht nur auf das ‚Dass‘, sondern auf das ‚Wie‘ der Abweichung ankommt“[45]. Genauso gilt schließlich für das Entlastungstheorem, dass es etwa im Rahmen einer Beschreibung des Lachens als körperlichem Phänomen – Entspannung der (Gesichts-)Muskeln – sowie mit Blick auf den affektiven Ausnahmezustand des Komischen immer wieder auftaucht, aber ebenso viele Fragen unbeantwortet lässt, insbesondere, im Hinblick auf was Komik befreiend zu wirken vermag.

---

42 Schwind: Komisch, S. 333.

43 Pointiert dazu Henrich: Marginalien über Komik, S. 233: „Das bewusste Leben vollzieht sich in der Erfahrung, im Durchhalten und in der Überwindung von Kontrasten“.

44 Wirth: Diskursive Dummheit, S. 2f.

45 Ebd., S. 3.

Wie sich hier andeutet, sind gängige Zuordnungen, denen zufolge bspw. Hobbes und Bergson zu den Überlegenheitstheorien, Kant und Schopenhauer zu den Inkongruenztheorien sowie Freud und Plessner zu den Entlastungstheorien zu rechnen sind, offenkundig mit Vorsicht zu genießen. Oder, besser gesagt: sie machen nur in einer bestimmten Perspektive Sinn, nämlich als Hinweis auf ein im Vordergrund stehendes, dominantes *Deutungsmuster*. Als der eigentliche Nutzen dieser Unterteilung in Überlegenheitstheorie, Inkongruenztheorie und Entlastungstheorie erweist sich demnach die Bestimmung dreier übergreifender „Paradigmata“[46], die jeweils unterschiedlichen Gesichtspunkten des Komischen das Primat zugesprochen haben. Das heißt, die Theorien benennen drei Hebel, von denen aus die eingangs beschriebene Herausforderung einer Komiktheorie angegangen wird, bleiben aber je für sich unvollkommen. Stilisiert man sie nun aber zu einem sich harmonisch ergänzenden Dreieck, bleibt mit dem Konkurrenzverhältnis der Theorien zueinander ein wesentlicher Aspekt des Komischen außen vor. Denn gerade in der Zerrissenheit der Komiktheorien spiegelt sich die zuvor beschriebene performative Instabilität und Dynamik ihres Gegenstandes: Wie die Beziehung der Überlegenheits-, Widersprüchlichkeits- und Entlastungsmomente des Komischen zueinander gewichtet wird, ist kein rein theorie- und diskursgeschichtliches Phänomen, sondern könnte zugleich als ein Ausdruck sich verändernder Kulturen des Komischen perspektiviert werden.

Anstatt jedoch diese theoretischen Spannungen in den Blick zu nehmen, begeht ein synthetisch-integrativer Ansatz tendenziell den Fehler, dass ein an sich instabiles ‚Zuschreibungsphänomen‘ vollständig erfasst werden soll. So gilt einer Mehrheit der aktuellen Komikforschung als vorrangiges Ziel, zu erfassen, wie und wann es zur „Zuschreibung des Prädikats ‚komisch‘“ kommt.[47] Doch diesem (nur scheinbar bescheidenden) Anspruch, ein möglichst plausibles und praxisnahes Bild einer gelingenden komischen

46 Räwel: Humor als Kommunikationsmedium, S. 11.

47 Programmatisch formuliert liest sich dies bei Beatrix Müller-Kampel so: „Maßstab der folgenden Revision von Theorien und Poetologien des Komischen soll die analytische Sachdienlichkeit, Erklärungskraft und Verwendbarkeit der jeweils für ‚das Komische‘ geltend gemachten Aspekte und Attribute sein – will heißen deren Eignung, konkret Komisches im Alltag wie auch in Artefakten und in der Fiktion funktional (und nicht essentialistisch oder substantialistisch) beschreiben und begreifen zu können“ (Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 6).

Situation zu zeichnen, liegt ein allzu funktionalistisches Performativitätsverständnis zugrunde.[48] Denn zwar bedienen sich die Praktiken des Komischen offenkundig sozialer Wiederholungsmuster und werden erst durch Kontextwissen verständlich, aber eine letzte Gewissheit über die Abfolge von Ereignis und Wahrnehmung ist auch dadurch nicht zu erlangen.[49] Ob jemand eine Situation als komisch empfindet, ist sicherlich „keine Frage bloßer Subjektivität“[50], kann aber selbst aus der dichtesten Beschreibung und Analyse von Rahmen, Kontextwissen etc. nicht vollständig rekonstruiert werden: „Die angemessenste Kritik an einem komischen Werk wird immer lauten: Ich habe darüber nicht lachen können“[51]. In dieser Möglichkeit liegt das theoretische Skandalon des Komischen: Was als komisch erfahren wird und was nicht, lässt sich nicht auf feststehende Parameter reduzieren. Im Vollzug ist hier eine Verschiebung und Modifikation immer möglich und auch wahrscheinlich. In einer strikt integrativen Komiktheorie, in der sich Überlegenheit, Inkongruenz und Entlastung einander problemlos ergänzen,

48 Dieses Problem weist über den Tellerrand der Komiktheorie hinaus. Der analytische Fehlschluss, die Kontingenz und Offenheit der Forschungsgegenstände auszuklammern und den Dingen in der Rückschau eine Notwendigkeit und Stabilität zuzusprechen, die ihnen nur aus der eigenen Beobachtungsperspektive zukommt, ist auch und gerade in praxeologischen und performanztheoretischen Ansätzen, die es von ihren sozialtheoretischen Grundlagen her besser wissen könnten, weit verbreitet: „Sie beobachten das soziale Geschehen aus einer Theaterperspektive als eine vorgegebene Einheit und rekonstruieren von einem gelungenen Ende her, aus welchen Elementen und Relationen – damit verbundenen Regeln, Wissensordnungen, Gefühlsregimen, Codes, Deutungsrahmen und Subjektformen – sich eine solche ‚Praktik als Einheit‘ (‚practice-as-entity‘) zusammensetzt. Das Agieren der Teilnehmer wird in dieser Analyseperspektive vorrangig in seiner Abhängigkeit von diesen Vorgaben beobachtet. Damit kommt auch der Vollzug einer Praktik (‚practice-as-performance‘) vornehmlich nur als eine gelingende ‚Choreographie‘ in den Blick. Seine konstitutive Reflexivität und Kontingenz wird damit ebenso wenig erfasst wie der reflektierende oder kritische Umgang“ (Alkemeyer/Buschmann/Michaeler: Kritik der Praxis, S. 42).

49 „Würden plötzlich die Gesetzmäßigkeiten, nach denen mit erheblicher Wahrscheinlichkeit Lacher erzeugt werden, außer Kraft gesetzt – die Komiker und Komikproduzenten müssten sich rasch nach einem anderen Beruf umsehen“ (Gernhardt: Kritik der Komik, S. 554).

50 Schürmann: Lachen, S. 1374.

51 Gernhardt: Kritik der Komik, S. 558.

erscheinen solche Wandlungen jedoch als eine stumme Variation einer universellen Struktur. Dies ignoriert, dass die Veränderungen der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen des Komischen hierbei *qualitative* Unterschiede hervorbringen, denn für die Akteure selbst ist es nicht unwesentlich, wie und über was sie sich da amüsieren. Wer sich an einem Tag über das Missgeschick eines anderen erheitert, ist nicht dazu determiniert, bei nächster Gelegenheit Gleiches zu tun. Und da Komik mit je verschiedenen sozialen Übereinkünften und Rahmungen spielt, macht es in der Praxis einen Unterschied ums Ganze, über was und in welchem Kontext da gelacht wird. Ist es das Missgeschick eines Vertrauten oder eines mir Unbekannten? Mit Blick auf diese dynamischen Positionierungen ist die Existenz dreier konkurrierender Erklärungsansätze mitnichten ein Ärgernis: Das unklare Verhältnis der Widerspruchserfahrungen, der herabsetzend-aggressiven Seiten sowie der entspannenden Wirkungen des Komischen entspricht vielmehr einem sich historisch wandelnden Selbstverhältnis zu komischen Situationen.

Zur Ausdifferenzierung von Lächerlichem und Komischem – ein theoriegeschichtlicher Abriss

Eine performativitätstheoretisch informierte Perspektive auf Komik zeigt sich dafür sensibilisiert, dass „sich in den unterschiedlichen Formen der Komik, die vom Absurden und vom Nonsens über Witz, Slapstick und Komödie bis hin zum Grotesken und zur Satire reichen“[52], auch je *spezifische* Wirklichkeitsbezüge artikulieren. Anders gesagt: Die paradox verfassten Spielräume des Komischen sind nicht nur eine abhängige Variable von sozialen Ordnungszusammenhängen; komische Wahrnehmungsverhältnisse treten ihnen auf unterschiedliche Weise reflexiv entgegen und sind gerade darin ein äußerst wirkmächtiges Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung:

> Wie ist es denn, wenn Leute nicht den gleichen Sinn für Humor haben? Sie reagieren nicht richtig auf einander. Es ist, als wäre es unter gewissen Menschen Sitte einem Andern einen Ball zuzuwerfen, welcher ihn auffangen und zurückwerfen soll; aber gewisse Leute würfen ihn nicht zurück, sondern steckten ihn in die Tasche.[53]

52 Künzel: Spielart des Komischen, S. 103.
53 Wittgenstein: Vermischte Bemerkungen. S. 567.

Weil sich dieses Wechselspiel von Vergemeinschaftung und Ausschluss stets reflexiv auf die Verhaltensweisen von *gewissen* Leuten bezieht, sind universalisierende Komik- und Lachontologien, die sich über die kulturelle und soziale Relativität des Phänomens erheben, äußerst kritisch zu sehen; doch zugleich erscheinen integrative Ansätze problematisch, die diese reflexiven Differenzen nur ideell, nicht aber von ihrer praktischen Seite her nachvollziehen.

Anstatt die in den Überlegenheits-, Entlastungs- und Inkongruenztheorien adressierten verschiedenen Erfahrungsgehalte am konkreten Gegenstand zu nivellieren, ist eine performative Theorie des Komischen gut beraten, solchen theoretischen Differenzen in ihrer geschichtlich-gesellschaftlichen Konkretion nachzuspüren: „In *bestimmten* historischen Situationen und kulturellen Konstellationen werden *bestimmte* Ausprägungen des Komischen bevorzugt, andere in den Hintergrund gedrängt [Meine Hervorhebung, H. R.]"[54]. Es ist naheliegend, sich als nächstes an diese lachkulturellen Prozesse der Verdrängung und Bevorzugung anzunähern – mit anderen Worten: sich nun aus einer ideengeschichtlichen Perspektive wieder dem in der Einleitung eröffneten Spannungsverhältnis von Komischen und Politischen zuzuwenden.

Im Folgenden wird an einschlägigen Positionen der Lach- und Komiktheorie eine Entwicklung in der Episteme des Lachens rekapituliert, die man mit aller Vorsicht eine Revolution nennen kann: Gemeint ist die Ausdifferenzierung des Komischen vom Lächerlichen, in der sich die Durchsetzung der Grundüberzeugung spiegelt, dass ‚das' Komische nicht *eo ipso* mit einer illegitimen Verletzung der sozialen, moralischen oder politischen Ordnung zusammenfällt. Der Oberbegriff des Komischen verdankt seine Stellung als Oberbegriff der Tatsache, dass sich der politische Status des Lachens im Kontext der Aufklärung entlang dieser Selbstunterscheidung radikal verändert. Entgegen der pauschalen Rede eines aggressiven und feindseligen Lachens, das auf eine problematische Normverletzung (das Lächerliche) reagiert, schreiben Begriffe wie Komik und Humor, die im 18. Jahrhundert neu eingeführt oder neu konturiert werden, komischen Situationen einen positiven Überschuss an geselligem, aufklärerischem oder gar utopischem Potential zu. Die Herausbildung dieser *komischen Differenz,* die sich heute in einer alltäglichen sprachlichen Überformung des Lächerlichen durch andere Komikbegriffe gewissermaßen selbst überschlägt, soll an vier Stationen schlaglichtartig nachvollzogen werden. Dabei wird die fundamentale Bedeutung

54 Künzel: Spielart des Komischen, S. 103.

deutlich werden, die dem Theater, der Komödie und dem Ästhetischen innerhalb der Infragestellung eines pauschal feindseligen und konfliktorientierten Lachverständnisses zukommt.

Der erste Abschnitt widmet sich Platons und Aristoteles' Ansichten zum Lachen und zur Komödie, die beide dem *Lächerlichen* mit grundsätzlicher Ablehnung begegnen, sich aber auch mit den möglichen Auswirkungen seiner *theatralen* Gestaltung auf die politische Gemeinschaft befassen. Platons Vorbehalte gegen Praktiken des Lächerlichen und das aristotelische ‚Unschädlichkeitspostulat' gelten sowohl in ideengeschichtlicher als auch in konzeptueller Hinsicht als wegweisend für die Verortung von Komik in Kunst und Gesellschaft.[55] Im zweiten Abschnitt steht mit Thomas Hobbes der bis heute prominenteste Vertreter einer politisch-anthropologisch gesättigten Abwertung des Lachens ins Zentrum, bei dem eine Affekttheorie des Auslachens aufs Engste mit einer antagonistisch fundierten politischen Theorie verflochten ist.

Gleichsam die Entflechtung dieses Zusammenhangs zeichnet sich am Anfang des 18. Jahrhunderts in der Humortheorie Shaftesburys ab. Seine emphatische Sicht auf das Komische als einer Form von Gemeinsinn (*sensus communis*) gibt einerseits den entscheidenden Anstoß zur bürgerlich-modernen Differenzierung von *Mit*lachen und *Ver*lachen; zugleich zählt der *sensus communis* zu den Leitideen eines assoziativen Verständnisses des Politischen, das dem Hobbes'schen Menschen- und Gesellschaftsbild diametral entgegengesetzt ist. Mit Shaftesbury rückt das (solidarische Mit-)Lachen ins Zentrum eines utopisch-aufklärerischen Programms zur ästhetischen Schulung der bürgerlichen Gesellschaft. Daran anschließend untersucht der vierte Abschnitt, angelegt als ideengeschichtliches Zwischenfazit, inwiefern sich der mit Shaftesbury eingeläutete Paradigmenwechsel vom Lächerlichen zum Komischen um 1800 mit den Befunden einer postfundamentalistischen Gesellschaftstheorie berührt. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der These von einer zunehmenden ‚Unergründlichkeit' des Komischen in der Moderne, wie sie Nikolaus Müller-Schöll ausgehend von Lessings *Minna von Barnhelm* vertreten hat.

55 „Ihre [Platons und Aristoteles] Positionen präjudizieren sehr weitgehend alle späteren Befunde, die kaum anderes als konzeptuelle Varianten ihrer Deutungen darstellen" (Kablitz: Lachen und Komik, S. 125).

Platon und Aristoteles: Die Komödie als Zähmung des Lächerlichen

Im Zuge der Unterscheidung von drei wesentlichen Strömungen der Komik- und Lachtheorie findet sich in der Forschung immer wieder der fast beiläufige Hinweis, dass der überlegenheitstheoretische Erklärungsansatz der älteste sei und bereits „von Plato, Aristoteles, Quintilian und am Beginn der Moderne von Hobbes vertreten wurde"[56]. Genauer gesagt war diese Position, die sämtliche Formen des Lachens auf triumphalisch-spöttische Gefühle angesichts des Gewahrwerdens einer Unangemessenheit[57] zurückführt, lange Zeit die einzige. So verschafft sich der Gedanke, dass Komik, Lachen und Humor auch eine „zweiseitig positiv konnotiert[e] sinnlich[e] Wahrnehmungserfahrung"[58] umfassen, erst im 18. Jhdt. in der begrifflichen Ausdifferenzierung von *Komischem* und *Lächerlichem* nachhaltig Geltung. Im scharfen Kontrast zur Offenheit heutiger integrativer Komiktheorien gingen antike Rhetorik, Philosophie und christliche Morallehre durchgehend von einem aggressiv-schändlichen Grundprinzip komischer Situationen aus. So erschien das pejorativ mit Anmaßung, Überheblichkeit und Normverletzung konnotierte *Lächerliche* tendenziell als ein moralisch verdächtiger und bedrohlicher Verstoß gegen die göttlich oder kosmologisch begründete politische Ordnung. Dies zeigt sich nicht zuletzt in einer Vielzahl sozialer Lachverbote sowie der traditionellen poetologischen Abwertung der Komödie als ‚niedere Gattung':

> Sämtliche Lachtheorien bis weit ins 18. Jh. sind vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit antiken Vorgaben und der kritisch-ablehnenden christlichen Tradition zu sehen. Die Kirchenväter haben mit der Verwerfung der Komödie auch die Auseinandersetzung mit dem Belachenswerten und Lächerlichen negativiert.[59]

---

56 Critchley: Ein unmögliches Thema, S. 143.

57 „Versucht man einmal, alle wesentlichen Merkmale zusammenzunehmen, die in der antiken Rhetorik für die lachenerregende Rede und den Witz genannt wurden, wird man einen gemeinsamen Nenner stoßen: [...] jedesmal liegt eine Unangemessenheit, rhetorisch gesprochen, eine *aptum*-Verletzung, zugrunde" (Ueding: Rhetorik des Lächerlichen, S. 23).

58 Schwind: Komisch, S. 333.

59 Ebd. S. 339.

Wenn man die wenigen biblischen und homerischen Stellen[60] beiseitelässt, die sich um das Lachen drehen, geht diese Zuordnung des Lachens zu den niederen Affekten bis zu Platon zurück, in dessen Texten das Lachen, das Lächerliche und die Komödie[61] vor allem als vernunft- und sittenwidrige Phänomene in den Blick rücken. Wie die berühmte Thales-Episode aus dem *Theaitotes*-Dialog[62] deutlich macht, besteht bei Platon ein regelrechtes Konkurrenzverhältnis zwischen Lachen und Logos. Die insgesamt ausführlichste Beschäftigung mit dem Thema findet sich im *Philebos*[63], in dem sowohl das Lachen als auch sein Anlass, das Lächerliche (*geloion*), auf einen Makel zurückgeführt werden und als eine ethisch bedenkliche Verletzung der sittlichen Ordnung perspektiviert werden. Dabei geht Platon von einem doppelten Unvermögen aller Beteiligten aus: Ihm gilt als lächerlich, wer von

60 Vgl. hierzu Greiner: Komödie, S. 11-21.

61 Ich nehme an dieser Stelle (wie auch im weiteren Verlauf dieses theoriegeschichtlichen Abrisses) keine systematische Rückbindung der behandelten Positionen an den lachkulturellen Kontext ihrer Zeit – im Fall von Aristoteles und Platon also die attische Komödie – vor. Im Fall der attischen Komödie ist dieser Kontext zudem aus verschiedenen Gründen nur in Ansätzen rekonstruierbar. Zur lückenhaften Überlieferung von antiken Komödientexten vgl. Orth: Von der Komödie zum Fragment; zu den unklaren Ursprüngen der Komödie und den nicht minder unklaren Aufführungsbedingungen vgl. Greiner: Komödie, S. 21-26; Zimmermann: Die griechische Komödie, S. 30-35); zum Transformationsprozess von der ‚alten Komödie' des Aristophanes über die ‚mittlere' bis zur ‚neuen Komödie' des Menander vgl. Orth: Gattungsmerkmale der Mittleren und Neuen Komödie, S. 967-1051.

62 Vgl. Platon: Theaitotes, S. 196ff. Sokrates geht hier auf eine Fabel ein, wonach der vorsokratische Philosoph Thales von Milet beim Blick zum Sternenhimmel in einen Brunnen gefallen sei und daraufhin von einer thrakischen Magd ausgelacht wurde. Diese Anekdote über die Lächerlichkeit philosophischer Weltabgewandtheit ist seither immer wieder neu interpretiert worden, etwa bei Ludwig Feuerbach und Martin Heidegger. Für Hans Blumenberg, der die wechselvolle Rezeptionsgeschichte der Thales-Episode rekonstruiert hat, ist „Das Lachen der Thrakerin" daher zugleich eine „Urgeschichte der reinen Theorie" (Blumenberg: Lachen der Thrakerin).

63 Platon: Philebos. Ausgangspunkt des *Philebos*-Dialoges ist das Streben nach reiner Lust, dem Sokrates entgegenhält, dass allen Genüssen eine Vermischung von Lust und Unlust zu eigen sei – u. a. eben Lachen –, weshalb im Ergebnis nicht reine Lust, sondern Verhältnismäßigkeit, das rechte Maß und Besonnenheit als oberste Güter festgeschrieben werden.

Schwäche, Missbildung oder Unkenntnis betroffen ist und außerdem unfähig ist, sich zu rächen (was wiederum auf eine Selbstüberschätzung im Tun schließen lässt).[64] Aber auch die Lachenden geben mit ihrer erfreuten Reaktion zu erkennen, dass sie ebenfalls von Unkenntnis oder einem Mangel an Tugend durchdrungen sind, da sie sich irrigerweise an einem Übel erheitern. Eine zentrale Rolle in Platons Verurteilung des Lachens spielt der Begriff des *phthonos*, ein affektives Amalgam aus Schadenfreude und Missgunst, das Hans-Georg Gadamer in seiner Lektüre des *Philebos* als ‚Konkurrenzsorge' qualifiziert hat: „Die Maßlosigkeit des Gelächters ist […] begründet in einer Unterstimmung von Schmerz […]. Gerade weil sich im schadenfrohen Gelächter diese Sorge erleichtert und vergisst, ist das Gelächter so maßlos"[65].

Bei Platon ist das *geloion* sowohl vom Anlass als auch von der Affektstruktur her als eine gesellschaftliche, als eine sozial-relationale Kategorie angelegt, während eine Bestimmung von individuellen Eigenschaften oder Zuständen kaum eine Rolle spielt.[66] Des Weiteren bindet er das Lächerliche an den sozialen Status und Machtfragen zurück, wobei es im Unterschied zum Schändlichen als eine *nicht* bedrohliche Schwäche erscheint, auf die das Lachen als ein Ausdruck von Überlegenheit und Überheblichkeit antwortet: „Das Lachen ist [für Platon] eine Folge des Neids, der niemandem ein Gut gönnen will und deshalb die Lust am Übel seiner Mitmenschen verursacht."[67]

Da Platon das Lachen über Begriffe wie Selbstverkennung, Missgunst, Hässlichkeit, Machtlosigkeit und Unwissenheit erklärt und es zu einer „im moralischen Sinne lasterhaften Instanz"[68] degradiert, ist es wenig überraschend, dass er üblicherweise vor allem als Lach- und Komödienfeind rezipiert wird.[69] Doch bei aller Ablehnung deuten sich bei Platon aufgrund des dialektisch-mäeutischen Grundprinzips seiner Texte immer wieder gewisse Abstufungen und Differenzierungen des Phänomens an, die vor allem die

64 Vgl. Platon: Philebos, S. 476-480. Platons Argumentation weist damit sowohl überlegenheits- als auch inkongruenztheoretische Züge auf (vgl. Kindt: Komik, S. 3).

65 Gadamer: Platos dialektische Ethik, S. 134. Zur Bedeutung des *phthonos*-Affekts vgl. auch Mader: Problem des Lachens, S. 17-22 und Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 115-122.

66 Vgl. Mader: Problem des Lachens, S. 14.

67 Kablitz: Lachen und Komik, S. 125.

68 Geisenhanslüke: Philosophie, S. 68.

69 So etwa besonders scharf bei Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 135f.

politischen Umstände und die künstlerische Darstellung betreffen.[70] So wird ebenfalls im *Philebos* der Unterschied zwischen einem Lachen über Feinde und einem Lachen über Freunde betont, wonach nur das Verlachen von Freunden eine illegitime Äußerungsform des *phthonos* wäre, während die gleiche Geste in Richtung der Feinde durchaus angemessen sei.[71] Somit wäre beim Lächerlichen hinsichtlich der politischen Stoßrichtung zu unterscheiden: Gegenüber den Freunden ungerecht, als Ausdrucksform von Konflikten keineswegs.

Diesbezüglich gehen die *Nomoi,* Platons staatstheoretisches Spätwerk, noch einen Schritt weiter: Hier nämlich erachtet Platon eine Anschauung des Lächerlichen dezidiert als nützlich und notwendig für die politische Gemeinschaft – und zwar, *weil* es den Idealen der Vernunft und Tugend gegenübergestellt sei. Deren Bewahrung sei erst bei voller Kenntnis des Lächerlichen möglich. Diese dialektische Billigung der Spottlust bezieht sich dabei auf ihre Ausübung im Theater, also auf die Komödie[72], für deren Aufführung Platon äußerst eigenwillige Kriterien aufstellt:

> Was aber die hässlichen Körper und Gesinnungen angeht und diejenigen, die sich auf lachenerregende komische Darstellungen verlegt haben, deren Komik durch Wort und Gesang und durch Tanz und durch die nachahmende Darstellung all dieser Charaktere zustande kommt, so muss man dies zwar anschauen und kennenlernen; denn ohne das Lächerliche ist es nicht möglich, das Ernste noch überhaupt ein Gegensätzliches ohne seinen Gegensatz zu begreifen, wenn jemand ein verständiger Mann sein will; beides aber zu

70 Bei Mader: Problem des Lachens, S. 81f., findet sich die These, dass die dialektische Bauweise der Dialoge, zumal die ironische Gesprächsführung des Sokrates, selbst als ein Aufhebungsversuch des *geloion* zu verstehen sei.

71 „Nun ist doch über der Feinde Übel weder ungerecht noch neidisch sich zu freuen […] Wenn man aber der Freunde Übel sieht, dann bisweilen sich nicht zu betrüben, sondern zu freuen, ist das nicht ungerecht?“ (Platon: Philebos, S. 479). Vgl. auch Mader: Problem des Lachens, S. 20.

72 Der (nicht unumstrittene) etymologische Ursprung der Komödie von *kómos* (Festumzug), deutet auf eine Herkunft der attischen Komödie aus chorischen Wettgesängen im Rahmen von Dionysosfesten her. Die prägnantesten Merkmale der attischen Komödie – die direkte Ansprache des Publikums durch den Chor in der Parabase und die Vermischung von ekstatisch-phantasmatischen Handlungselementen mit konkretem Spott über Themen und Personen des Athener Alltags – harmonieren mit dieser These (vgl. hierzu Zimmermann: Formen der Komik, S. 111-114).

> betreiben andererseits ist unmöglich, wenn jemand auch nur einen kleinen Anteil an der Tugend haben will; sondern gerade deshalb muss man ja auch diese Dinge kennenlernen, damit man niemals aus Unkenntnis etwas Lächerliches tut oder sagt, wo es sich nicht gehört. Sklaven aber und bezahlten Fremden muss man derartige Darstellungen auftragen, Ernst jedoch darf man hierauf niemals auch nur im geringsten verwenden, und kein freier Bürger, Mann oder Frau, darf sich dabei sehen lassen, dass er solche Dinge lernt, und stets muss dabei etwas Neues an den Darstellungen hervortreten.[73]

Auf den ersten Blick liest sich die Passage vor allem als Beispiel der berüchtigten Theaterfeindlichkeit Platons, der zwar an eine enorme (Ansteckungs-) Kraft von Nachahmung glaubt, der aber gegen jede Form von Inszenierung oder Täuschung ist, die von der wahren Erkenntnis ablenkt.[74] Um dies abzuwenden, muss Platon zufolge alles nachahmende Spiel pädagogisch streng auf die Ordnung des Gemeinwesens ausgerichtet sein und darf sie nicht einmal zum Schein verletzen. Vor diesem Hintergrund unterwirft Platon die Kunst strengen Regeln, die genauso wenig verhandelbar erscheinen wie die ewigen Ideale.[75] Im Fall der Komödie[76] bedeutet dies, dass den Mitgliedern der *polis* jegliche spielerische Ausübung des Lächerlichen untersagt wird, welche zugleich strikt auf das Neue ausgerichtet ist. Aus Angst, nein: Gewissheit, dass eine zum Schein praktizierte, immer wieder reproduzierte Spottlust ins Alltagsleben ausgreifen kann, sollen in Platons Idealstaat stattdessen Sklaven und Fremde als Komödienschauspieler dienen; da diese für Platon ihrem

73 Platon: Nomoi, S. 326.

74 „Für ihn [Platon, H. R.] ist das Theater eine Nachahmung des Wirklichen, das uns, weit davon entfernt, wahre Erkenntnis zu schaffen, über das Gefühl tief in Schein und Irrtum führt. Das Theater ist noch weiter von der wahren Idee entfernt als die banale Meinung, denn es fügt diesen wirren Meinungen die Macht der falschen Emotion hinzu, die das Spiel der Schauspieler hervorruft" (Badiou: Theater als Ereignis).

75 In der *Politeia* stellt Platon dieser strikten Regulierung das Schreckensszenario einer Massenherrschaft des Publikums (eine *Theatrokratie*) gegenüber. Vgl. hierzu die philosophische Kritik an Platons Theaterfeindlichkeit: Rebentisch: Kunst der Freiheit, S. 65-76.

76 Es finden sich in den *Nomoi* ähnlich starke Einschränkungen von Spottgesängen und Schmähreden, die nur anerkannten Bürgern erlaubt werden, während die Dichtung von leidenschaftlichem und persönlichem Spott gegen irgendeinen Bürger gleich ganz untersagt wird. Vgl. Platon: Nomoi, S. 343f. sowie Mader: Problem des Lachens, S. 46.

Wesen nach lächerlich scheinen, wäre die Ansteckungsgefahr von vorneherein gebannt.

An diesem Vorschlag ist theatertheoretisch vor allem die Differenzierung von Handeln und Wahrnehmen bemerkenswert, die seitens Platons mit einer eindeutigen Wertung verbunden ist. Wenn Platon die nachahmende Darstellung des Lächerlichen von seiner theatralen Anschauung abgrenzt, die *ex negativo* neue Erkenntnisse zu initiieren vermag, stellt er damit zugleich fest, welcher theatrale Aspekt am Komischen der politischen Gemeinschaft dienlich sei und welcher sie gefährde. Die von Platon empfohlene Indienstnahme von Fremden und Sklaven für derartige Darstellungen erweist sich als Inbegriff einer „apotropäisch[en] Instrumentalisierung des Lachtheaters“[77], die dieser Unterscheidung ein verlässliches Fundament geben soll.[78]

Die Aufspaltung in Schauende und Handelnde impliziert, dass Platons rigides Verdikt über das Lächerliche und das Lachen offenbar nicht im selben Ausmaß für das Theater und die Komödie gilt. Zwar unterwirft er sie einem politisch-moralischen Blickwinkel, doch im Unterschied zum *Philebos* wird dem Lächerlichen nun eine strukturelle Doppelrolle zugesprochen: Zum einen ist weiterhin von einer bedrohlichen und machtvollen Ordnungsverletzung die Rede, die die Harmonie des platonischen Vernunftstaates permanent zu bedrohen scheint. Zum anderen aber erscheint die distanziert-theatrale Anschauung des Lächerlichen als notwendig, um das Moral- und Tugendsystem der *polis* zu bewahren und die Durchsetzung des Alltags mit Lächerlichkeit zu verhindern.[79]

77 Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 170.

78 Platon zeigt sich somit durchaus im Klaren darüber, dass Handeln und Wahrnehmen im Theater nicht ohne Weiteres voneinander zu trennen sind, sondern sich wechselseitig durchdringen. Sein Vorschlag, den Unterschied dieser beiden Strukturmomente durch den Einbezug der Fremden auf Dauer zu stellen, erscheint als der Versuch einer gezielten Entflechtung.

79 Hier scheint sich Platons Position weitestgehend mit der politischen Stoßrichtung der alten Komödie Athens zu decken. So hat Bernhard Zimmermann deutlich gemacht, „dass die Komödien des Aristophanes und seiner Zeitgenossen nicht zu Unrecht das Epitheton ‚politisch‘ verdienen, wenn man denn politisch nicht im eingeschränkten modernen Sinne versteht, sondern im wörtlichen Wortsinn des 5. Jahrhunderts v. Chr.: πολιτικός bedeutet ‚das, was die Polis, die Stadt Athen, betrifft‘. […] Die Komödie reagiert seismographisch genau auf die Strömungen und die Beben, die in der Stadt anzutreffen sind […] und spielt in der phantastisch verfremdeten, dionysischen Welt diese aktuellen Probleme

Diese beiden Aspekte in Einklang zu bringen, erscheint hier als höchste Aufgabe einer politischen Lach-*Kultur*, verstanden als gesellschaftliche Pflege und Gestaltung des Lachens. Fast scheint es so, dass sich Platons moralistische Verdammung des Lächerlichen nun in der Möglichkeit seiner lehrreichen Betrachtung im Theater aufhebt. Seine Ausführungen zielen auf einen Maßnahmenkatalog ab, der verlässlich bestimmt, wann eine theatrale Darstellung des Lächerlichen etwas anderes sein kann als jenes lächerliche Verhalten im Alltag, das er als bedrohliche Verfehlung ansieht.

Jedoch hat diese Überführung des Lächerlichen in eine höhere Reflexionsstufe (in das Medium des Theaters) bei Platon eine erhebliche Schattenseite. Aufwertung ist mit einer klaren politischen Abwertung verknüpft, in der nicht von ungefähr die Unterscheidung von *oikos* und *polis* als ein konstitutiver Zug des attischen Denkens anklingt.[80] Wenn Fremde und Sklaven Einsichten über das Lächerliche vermitteln sollen, dann deshalb, weil ihnen als Akteuren ohne Bürgerrecht *per definitionem* kein Anteil an der politischen Gemeinschaft zukommt und ihre etwaige moralische Gefährdung durch das Lächerliche für das Tugendprogramm Platons unerheblich ist: „Das *Einfach- und Wahr-sein* gilt […] für die Bürger und sicher nicht für die Fremden, da der *nomos* der Stadt sich die ethische Verbesserung letzterer

durch und führt sie einer utopischen Lösung zu – einer Lösung, die in der Alltagsrealität sicher ausgeschlossen ist, im komischen Spiel aber, in der dionysischen Grenzüberschreitung, Realität wird“ (Zimmermann: Formen der Komik, S. 113f.).

80 Die Trennung von *oikos* und *polis* wurde auch in den postfundamentalistischen Theorien des Politischen vielfach aufgegriffen, meist im Anschluss an Hannah Arendts *Vita Activa*. Arendt zufolge kann genuin politisches Handeln erst da beginnen, wo es nicht (mehr) um die Sicherstellung basaler Bedürfnisse und Lebensnotwendigkeiten gehe, sondern ein öffentlicher Raum freier Gleichheit und gleicher Freiheit etabliert sei. Alle Formen und Fragen von Zwang und Herrschaft – bspw. das Halten von Sklaven – seien demgegenüber *per definitionem* präpolitisch (vgl. Arendt: Vita Activa, insbesondere S. 33-47). In der politischen Philosophie Jacques Rancières hingegen wird diese Vor-Formatiertheit der politischen Gemeinschaft bei Platon und Aristoteles als willkürlich kritisiert. Für Rancière ist wahre Politik daran geknüpft, dass sich ein *Unvernehmen* (Rancière: Das Unvernehmen) manifestiert, welches die Grenzen der Räume der Freiheit und Notwendigkeit, der Sagbarkeit und Unsagbarkeit grundlegend infrage stellt und einen ‚Anteil der Anteillosen‘ einfordert.

nicht aufbürdet“[81]. Platons Vorschlag, die Ideale der *polis* durch die komischen Darstellungen von Fremden und Sklaven zu festigen, bzw. zu schulen, geht deren Ausschließung aus der ‚eigentlichen' politischen Gesellschaft voraus.[82] Aufgrund ihrer politischen Minderwertigkeit stellt sich an dieser Stelle von Platons peniblen Zähmungsversuch des Lächerlichen die Frage der Schädlichkeit schlicht und ergreifend nicht. Stattdessen werden sie in seinem Komödienmodell „wie Minenhunde vorgeschickt […], um die Last und die Risiken dieses Experiments zu tragen“[83].

So verstanden, erscheint das missachtende Lächerlich-Machen des Anderen in Platons Komödienmodell keineswegs überwunden, sondern dessen *conditio sine qua non*. Denn die politische Marginalisierung und theatrale Zurschaustellung der Fremden und Sklaven ist bei Platon mehr als bloß überflüssiges Beiwerk. Vielmehr ist es *der* Ausweg aus seinem Dilemma, das man das Lächerliche zwar kennen sollte, um richtig zu handeln, der Gesellschaftskörper jedoch aus ethischen Erwägungen vom Lächerlichen frei bleiben muss. Platons Theorie löst das Problem einer moralisch integren Lachkultur durch eine Grenzziehung, die das Lachen nach außen und unten legitimiert.

Dass Platon eine derartige Umleitung des Lach-Affekts gutheißt, erscheint innerhalb seiner Defizienz-Theorie des Komischen durchaus konsequent. Denn wenn die hierarchische und gemeinschaftliche Integrität seines Vernunftstaates gewahrt bleibt, erübrigen sich die moralischen Bedenken gegenüber dem Grundprinzip eines „latent aggressiven Auslachen[s]-von-oben“[84], worin der Ausgangspunkt seiner Überlegungen liegt. Demgegenüber kommt die Möglichkeit eines ‚Auslachens von unten' als einer legitimen

81 Panno: Gesetz und Andersheit, S. 46.

82 In Platons Zähmungsversuch des Lächerlichen klingt somit zweierlei an: zum einen das arg begrenzte Demokratieverständnis der attischen Sklavenhaltergesellschaft, zum anderen Platons Ablehnung dieser Demokratie, der er in den *Gesetzen* einen äußerst rigiden Experten- und Vernunftstaat entgegensetzt. Deshalb gilt er oft als eine Art Wegbereiter eines ‚totalitären' politischen Denkens, der eine „Stillstellung des Politischen in einem überzeitlichen kósmos“ (Hetzel: Rhetorik, Politik und radikale Demokratie, S. 538) herbeisehne und nicht zuletzt die Möglichkeit einer „sich über agonale Reden vollziehende Selbstinstituierung der Gesellschaft“ (ebd., S. 536) außen vor lasse.

83 Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 170.

84 Ebd., S. 123.

Form der politischen Selbstbehauptung der Fremden und Sklaven in Platons Lachtheorie überhaupt nicht vor.[85]

Trotz dieser blinden Flecke und bei allen moralischen und poetischen Restriktionen erscheint Platons Position als komplexer, als es sein Ruf als erster Lachfeind der Philosophiegeschichte zunächst vermuten lässt. Neben seiner Erläuterung der affektiven Ambivalenz des *geloion* aus dem sozialen Kontext sind gerade seine Ausführungen zur Sonderstellung der Komödie in der Lachkultur der *polis* bemerkenswert. Sein Bemühen, die Darstellung und die Wahrnehmung des Lächerlichen voneinander zu trennen, um es gesellschaftlich in die ‚richtigen' Bahnen zu lenken, machen ihn bei aller grundsätzlichen Ablehnung des Phänomens zugleich zum Begründer der *komischen Differenz*: Mit ihm wird das Medium des Theaters zu einer systematisch relevanten und eigenständigen Bezugsgröße für die Lachtheorie, weil es aus der Logik jenes Lachens, das in einer demütigenden und unkontrollierbaren Polemik den politischen Zusammenhalt bedrohen würde, herausfällt.[86] Wie ausgeführt, suspendiert Platon diese Bestimmung eines im emphatischen Sinne komischen Wahrnehmungsmodus jedoch, wenn die Lächerlichkeit der Fremden und Sklaven zum letztendlichen Fixpunkt einer moralisch integren Komödie wird. Diese Markierung der politisch Anteilslosen als Spottobjekt macht ihn dann auch in einem zweiten, regressiven Sinne zu einem Begründer der komischen Differenz.

Klaus Schwind fasst die Ambivalenzen von Platons Lachtheorie treffend zusammen:

> Platon, der als erster eine substantivierte Form für das Lächerliche verwendete (γελοια, geloia), hat es – begriffsgeschichtlich wegweisend – in Absetzung vom Ernsten und Guten analysiert und es dem Unvernünftigen und dem Schlechten, ja Abartigen zugerechnet. Bezugssystem für die Bewertung des Lachens ist die Stabilität einer vorausgesetzten Ordnung; da es eine potentielle Ordnungsverletzung ist, auf die das Lachen reagiert, muss es Ausdruck eines Defektes sein. Da es aber umgekehrt ohne Kenntnis des Lächerlichen nicht möglich ist, das Ernste wirklich zu verstehen, kann der tugendhaft Handelnde das Lächerliche nur vermeiden, wenn er einmal Gelegenheit gefunden hat, zu verspottende Charaktere vom ‚Standpunkt des Zuschauers aus kennenzulernen'.[87]

85 Vgl. ebd., S. 122.

86 Zu Platons Ideal der Mäßigung des Polemischen vgl. Liebsch: Rhetorik, Dissens und Widerstand, S. 565f.

87 Schwind: Komisch, S. 340.

Während sich bei Platon allenfalls andeutet, dass eine reflexive Aneignung des Lächerlichen etwas anderes ist als eine unkontrolliert aggressive Normverletzung, lässt sich im Übergang zu Aristoteles' Behandlung der Komödie, des Lächerlichen und des Lachens bereits festhalten, dass diese Möglichkeit nun eine weitaus größere Relevanz bekommt. Denn Aristoteles behandelt die Lachpraktiken der *polis* nicht ganz so einseitig als Ärgernis, sondern weist wiederholt auf wohltuende, entspannende und gutmütige Aspekte von komischen Situationen hin und betont die „Kompensationsleistungen, die auf eine zeitweise störende Unordnung bezogen sind“[88]. Entsprechend gilt gemeinhin als sein originärer Beitrag zur Komik- und Lachtheorie, die normative Verengung des Lachens auf das aggressive Verlachen bei Platon hinter sich gelassen und auf dessen vielfältigen Erscheinungsformen aufmerksam gemacht zu haben. So heißt es etwa bei Lenz Prütting:

> Im Gegensatz zu Platon, der dieses spöttisch-höhnisch-hämische Auslachen-von-oben zum Lachen schlechthin verallgemeinert und deshalb das Lachen generell als unwürdig und moralisch verwerflich verdammt hatte, schaut Aristoteles etwas genauer hin und relativiert dieses spezielle Lachen zu einer bestimmten, genau eingrenzbaren Art von Lachen, die er zwar auch für verwerflich hält, der er aber eine weitere fundamental andere und moralisch unbedenkliche, ja sogar förderliche Form von Lachen gegenüberstellt […].[89]

Energischer kann man den Kontrast zwischen den beiden Positionen kaum zeichnen: Wo Platons Überlegungen sich an einer einzigen Wirkungsweise totlaufen würden, zöge Aristoteles die Vielfalt des Phänomens in Betracht. Allerdings ist diese emphatische Gegenüberstellung von einer platonisch-reduktionistischen und einer aristotelisch-typologischen Lachtheorie nicht unproblematisch. So hat sich bereits gezeigt, dass Platon bei aller Fixierung auf die Fehlbarkeit und Feindseligkeit des *geloion* durchaus um eine ästhetische und politische Ausdifferenzierung desselben bemüht ist. Zwar mag richtig sein, dass Aristoteles, „der den Menschen auch als das lachende Lebewesen von den Tieren unterschieden wissen wollte“[90], eine weitaus differen-

88 Ebd., S. 341. Andreas Kablitz spricht im Vergleich mit Platon von einer deutlichen „Abstraktions- und Komplexitätssteigerung“ (Kablitz: Lachen und Komik, S. 126) in der aristotelischen Lachtheorie.

89 Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 182.

90 Ueding: Rhetorik des Lächerlichen, S. 23.

ziertere Perspektive einnimmt; dennoch ist seine Position mitnichten „im Bereich des wertfrei Phänomenalen“[91] zu verorten.

Denn Aristoteles’ Lachtheorie ist eine Billigung mit vielen, vielen Einschränkungen; äußert er sich positiv über Lachpraktiken, ist dies nie ohne den Hinweis auf ihre problematischen Züge zu haben. Neben der *Rhetorik*[92] zeigt sich dies besonders deutlich an der Behandlung des Themas in der *Nikomachischen Ethik*[93], in der Aristoteles von einer ‚sklavenhaften‘ und ‚ungebildeten‘ Art des Scherzens spricht und die alte Komödie Athens für ihre Tendenz zum ‚Zotenhaften‘ rügt.[94] Ein Unterschied zu Platon ist allerdings, dass es für Aristoteles neben einem ‚Zuviel‘ auch ein ‚Zuwenig‘ des Scherzens geben kann. So besteht sein Ideal – entsprechend des *mesotes*-Prinzips seiner Ethik, nach dem der Ausgleich zwischen zwei Extremen den Weg zur Tugend ebnet – in einer „mittleren Haltung“[95]; diese verortet sich für ihn zwischen den Gegensätzen der steifen Person, die an gar nichts Anteil nehme, und des vulgären Possenreißers, der „um jeden Preis das Lächerliche

91 Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 183.

92 Zur Behandlung des Komischen in der *Rhetorik* vgl. Kablitz: Lachen und Komik, S. 130ff. Aristoteles bezeichnet dabei insbesondere die Verstellungskunst der Ironie als ein legitimes Mittel, sich die Sympathie des Publikums zu sichern (Aristoteles: Rhetorik, S. 200f.). Jedoch wird dieses Lob mit der Warnung verknüpft, dass in jeder Ironie etwas von Verachtung mitschwinge; entsprechend wendet sich Aristoteles gegen grobschlächtige Formen des Lächerlichen wie die ‚Possenreißerei‘, denen sich ein freier Mann (ein vollwertiger Bürger) nicht bedienen könne, ohne seine Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit zu riskieren. Somit hält Aristoteles, stilbildend für die gesamte antike Rhetorik, hier grundsätzlich an einer Einschätzung des Lächerlichen als problematischer Normverletzung und fehlerhaften Verhaltensweise fest. Vgl. Jauss: Problem der Grenzziehung, S. 365, sowie Ueding: Rhetorik des Lächerlichen, S. 25f.

93 Aristoteles: Nikomachische Ethik.

94 Vgl. ebd., S. 114f. Hiermit spielt Aristoteles auf die ausgeprägte Spottlust der aristophanischen Komödien an, die sich dort bevorzugt gegen reale Personen des öffentlichen Lebens Athens richtet – was nahelegt, das der Übergang zur (nahezu nicht überlieferten) Mittleren und zur Neuen Komödie eines Menander, der eine thematische Verschiebung vom politischen Tagesgeschehen zu eher allgemeinmenschlichen Dingen mit sich bringt, für Aristoteles einen Zugewinn an Doppeldeutigkeit und Schicklichkeit bedeutete. Vgl. hierzu bei Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 175-179.

95 Aristoteles: Nikomachische Ethik, S. 114.

sucht und mehr darauf aus ist, Lachen zu erregen als etwas Angemessenes zu sagen [...]"[96]. An dieser Stelle die Verhältnismäßigkeit wahren zu können, bezeichnet Aristoteles als die Tugend der Gewandtheit (*eutrapelia)*: „Wer endlich im richtigen Maß scherzt, den nennt man gewandt, sozusagen wendig"[97]. Ein genaues Kriterium für diese legitime Art des Spottens anzugeben, sei jedoch nur schwer möglich. Sich an die rhetorischen Wirkungen (was verletzt, erfreut oder ergötzt die Umstehenden?) zu halten, sei in diesem Fall nicht verlässlich, da diese bei jedem Zuhörer unterschiedlich ausfallen würden. Daher besteht der von Aristoteles vorgeschlagene Gradmesser einer „eutrapelistischen Lachkultur"[98] schlussendlich in einer Selbst-Verpflichtung, die sich an den eigenen Affektschwellen orientiert: „[W]as man nämlich anzuhören bereit ist, das wird man wohl auch selbst sagen. Man wird also nicht alles sagen"[99].

Insofern geht Aristoteles zwar nicht ganz so rigide wie Platon an die ‚spitzbübische Herausforderung' des Komischen heran. Doch auch für ihn wäre eine unkontrollierte Ausführung des *geloion* hoch problematisch, weshalb Prüttings Gegenüberstellung kaum haltbar ist. Zudem ist auch Aristoteles einer Restriktion des gesellschaftlichen Lachverhaltens keineswegs abgeneigt. So ist neben der ethischen Selbstverpflichtung zur Eutrapelie in der *Ethik* auch zu lesen, die Gesetzgeber hätten nicht nur Beleidigungen, sondern vielleicht „auch das Spotten verbieten sollen"[100], während es bezüglich des gebildeten und vornehmen Mannes heißt, dieser werde sich so verhalten, „wie wenn er sich selbst Gesetz wäre"[101]. Ein anderes Beispiel für dieses zensorische Moment ist eine – von Prütting bezeichnenderweise nicht erwähnte – Stelle aus der aristotelischen *Politik:*

> Die Jüngeren aber dürfen nicht als Zuhörer von jambischen Spottversen und Komödien zugelassen werden, bis sie in das Alter gekommen sind, in dem sie schon bei den Syssitien [=Festgelagen, H. R.] mitmachen dürfen, und in dem die Erziehung sie schon alle gegen Trunkenheit und den aus solchen Dingen erwachsenden Schaden unempfindlich gemacht hat.[102]

96 Ebd.
97 Ebd.
98 Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 231.
99 Aristoteles: Nikomachische Ethik, S. 115.
100 Ebd.
101 Ebd.
102 Aristoteles: Politik, S. 248f.

Auch für Aristoteles gebietet es also politisches Kalkül, das Publikum von Komik-Darbietungen vor den schädlichen Auswirkungen des Lächerlichen zu schützen. Statt der in den platonischen *Nomoi* empfohlenen Indienstnahme von Sklaven und Fremden als Schauspieler bevorzugt er indessen den Ausschluss der Jugend, die vor dem Abschluss ihrer Erziehung besonders gefährdet sei.[103] Von der Idee einer ‚wertfreien' aristotelischen Lachtheorie darf man sich also getrost verabschieden.[104] Vielmehr ist auch bei ihm das *geloion*[105] ein gesellschaftlich unangemessenes, gar bedrohliches Phänomen, doch deutlicher als Platon nähert er sich der Aufstellung einer *komischen Differenz* an. Zu einer idealen *polis* freier und mündiger Bürger gehöre eine Lachkultur, die die Grenze von schicklich und unschicklich bewahrt.

Welche Lachpraktiken Aristoteles für angemessen hielt und welchen politischen Stellenwert er ihnen insgesamt zugestand, markiert eine große Leerstelle seiner Lachtheorie. Denn über seine wenigen Bemerkungen in der *Ethik* und in der *Rhetorik* hinaus ergibt sich das Problem, dass Aristoteles selbst zur näheren Bestimmung der vielfältigen Formen des *geloion* auf seine *Poetik* verweist – was dazu führt, dass aus heutiger Sicht jeder „Ansatz zu einer Theorie der Komödie [...] bei Aristoteles rudimentär [bleibt], da

103 Die Erlaubnis zur Teilnahme an den Trink- und Festgelagen erscheint dabei kein zufälliges Kriterium: Diese waren durch die Darbietung von Spottgesängen ein zentraler Ort der Lachkultur der attischen Polis und gelten als eine mögliche Keimzelle der Komödie. Vgl. hierzu Zimmermann: Die griechische Komödie, S. 30-35.

104 Pierre Destrée schlägt vor, die Stelle gegen den Strich zu lesen, also, „dass Aristoteles jambische Spottverse und die Komödie für ein absolut passendes Schauspiel für moralisch gute, erwachsene männliche Bürger in einer perfekten Stadt hält" (Destrée: Die Komödie, S. 75). Doch selbst dann lässt sich der komödienfeindliche Grundton nicht ganz von der Hand weisen.

105 Prütting geht in seinen Ausführungen zu Aristoteles wissentlich darüber hinweg, dass das griechische *geloion* das Lächerliche bezeichnet, nicht das Komische. Obwohl er selbst auf diese Nicht-Differenzierung hinweist, will er die aristotelischen Ausführungen zum *Lächerlichen* um den genuin modern-neuzeitlichen Begriff des *Komischen* ‚ergänzen' (siehe Prütting: Homo Ridens (Bd. 1), S. 182), der quasi eigentlich gemeint sei. Gerade am gemeinsamen Grundbegriff des *geloion,* das als eine moralisch bedenkliche Ordnungsverletzung bestimmt wird, zeigt sich aber die große Nähe von platonischer und aristotelischer Lachtheorie.

der Teil der Poetik, der ihr gewidmet war, nicht erhalten ist“[106]. Das Fehlen dieses Textes, der womöglich der Lachfeindlichkeit des Christentums widersprochen hätte[107], lässt sich weder über die lachtheoretischen Passagen in der *Ethik* und der *Rhetorik* noch über antike Sekundärtexte kompensieren.[108]

Man muss sich also notgedrungen auf den erhaltenen Teil der *Poetik* konzentrieren. Doch auch hier bietet die kurze Behandlung der Komödie interessante Anhaltspunkte für eine genauere Bestimmung der Beziehung von Lächerlichkeit und Theater:

> Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Hässlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske hässlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.[109]

Es fallen zahlreiche Übereinstimmungen mit Platon auf: Wie dieser bestimmt Aristoteles die Komödie als die Mimesis des *geloion*, welches deckungs-

106 Greiner: Komödie, S. 22.

107 Dies zumindest ist die unterschwellige Botschaft von Umbertos Ecos berühmtem Roman *Der Name der Rose*, in dem ein mittelalterlicher Mönch sieben Morde begeht, um die Entdeckung des zweiten Buchs der Poetik zu verhindern, da für ihn die philosophische Legitimierung des Lächerlichen eine Bedrohung der christlichen Weltanschauung darstellt.

108 Es gibt zuweilen Diskussionen, ob der spätantike *Tractatus Coislinianus* – eine ausführliche Typologie von lächerlichen Fehlhandlungen und Charakteren von zweifelhaftem Aussagewert (Siehe Warning: Pragmasemiotik der Komödie, S. 299ff.) – ein authentischer Kommentar eines Kenners der Poetik sein könnte. Aufgrund von Inkonsistenzen zwischen genuin aristotelischen Positionen und dem *Tractatus* gilt dies dem Großteil der Forschung als fraglich (vgl. ebd., S. 286, sowie Destrée: Die Komödie, S. 69f.).

109 Aristoteles: Poetik, S. 17 Bei diesen wenigen Sätzen handelt es sich um die zentrale Referenzstelle der europäischen Komödien- und Lachtheorie, der im Unterschied zur Theorie des Tragischen kein kanonischer Text zugrunde liegt, auf den sich spätere Positionen hätten beziehen können. Phänomene wie das schlicht bescheidene Niveau insbesondere frühneuzeitlicher Komödientheorien (Siehe hierzu Profitlich: Komödientheorie, S. 19f.), die traditionell marginale Position des Komischen in der Dramentheorie und seine Abwertung zu den niederen Künsten sind immer im Zusammenhang des Fehlens des zweiten Teiles der aristotelischen Poetik zu sehen.

gleich zu Platon als ein dem Hässlichen verwandtes Übel bestimmt wird. Innerhalb dieser „Abweichungs- oder Mangeltheorie des Lächerlichen“[110] sind aber erneut Verschiebungen auffällig. So wird das Lächerliche nicht als eine *per se* bedrohliche (und strikt zu bekämpfende) Erscheinung behandelt und es gibt keinen Hinweis auf moralische Schwächen wie Neid und Selbstüberschätzung. Stattdessen lässt sich ein Perspektivwechsel von den Ursachen hin zu den Folgen des Phänomens beobachten, insofern stärker die Frage nach der Wirkweise dieser Hässlichkeit im Zentrum steht. Spricht Platon bevorzugt von affektiven Voraussetzungen wie Machtlosigkeit, Schadenfreude und Selbstverkennung, heißt es bei Aristoteles, dass die fehlerhafte Abweichung keinen Schmerz auslöse, wie auch sonstige schädliche Konsequenzen ausblieben.[111] Weder das Subjekt noch das Objekt des Lächerlichen sind Aristoteles zufolge in der Komödie negativen Folgen ausgesetzt.

Jedoch ist mit diesem Hinweis auf die Abwesenheit von Schmerz und Verderben in der Komödie nicht viel gewonnen, da im vorliegenden Teil der *Poetik* eine weitere Erläuterung dieses „*Unschädlichkeitspostulat[s]*“[112] fehlt. Weder wird das ‚Wie‘ der ‚Unschädlichmachung‘ des Lächerlichen erklärt, noch gibt Aristoteles Hinweise, welcher Stellenwert der Komödie sich daraus ableiten würde. Um sich diesen Fragen dennoch anzunähern, kann man aber den Quervergleich zur Tragödie ziehen, da Aristoteles diese beide Formen wiederholt antithetisch gegenüberstellt.[113] Beispielsweise sei die Tragödie die Mimesis „einer guten und in sich geschlossenen Handlung“[114] und auch „besserer Menschen“[115]. Invers zur Komödie nimmt sich auch das im 11. Kapitel eingeführte Kriterium tragischer Handlungen aus, das ‚schwere Leid‘, welches näher als ein „verderbliches und schmerzbringendes Geschehen“ bestimmt wird. Fügt man zu diesen Äußerungen noch die wohl berühmteste Stelle der *Poetik* hinzu – die Bestimmung der tragödienspezifischen Wirkung als *Katharsis* von *eleos* und *phobos*[116] –, ist es naheliegend, den

110 Schwind: Komisch, S. 341.
111 Siehe hierzu Kablitz: Lachen und Komik, S. 216.
112 Schwind: Komisch, S. 333.
113 Vgl. ebd., S. 340.
114 Aristoteles: Poetik, S. 19.
115 Ebd.
116 Vgl. Aristoteles: Poetik, S. 118f. Da die verschiedenen Auslegungen des Katharsisbegriffs (Läuterung, Reinigung oder Scheidung?), die Übersetzung von *eleos* und *phobos* (‚Furcht und Mitleid‘ oder ‚Jammer und Schrecken‘?) und die Frage nach dem Verhältnis dieser Konzepte (Katharsis ‚von‘ oder ‚durch‘?) eine eigene

Vergleich beider Formen zu Ungunsten der Komödie ausgehen zu lassen. Denn im Einklang mit den abschätzigen Bemerkungen zur Possenreißerei in der *Ethik*, „scheint es sehr schwierig, die Komödie nicht als eine Art Nebenprodukt der Kunst oder als eine Kunst für den Pöbel zu sehen“[117]. Demzufolge wäre das ‚Unschädlichkeitspostulat‘ so zu verstehen, dass die Komödie für Aristoteles die harmlosere, weniger wirksamere, unwichtigere und also: niedere Theaterform war.[118] Diese These von der minderwertigen Komödie ist nachweislich *faktisch* relevant für die europäische Theatergeschichte.[119]

Der Vergleich von aristotelischem Komödien- und Tragödienverständnis ist mit dieser poetologischen Abwertung allerdings noch nicht zu Ende. Während einiges für eine Geringschätzung der Komödie seitens Aristoteles spricht, stellt sich noch die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem *geloion* als allgemein-lebensweltlichem Phänomen und der Komödie als dessen spezifischer Vergegenwärtigung im Theater. Auch hier erweist sich der Umweg über die Tragödie als hilfreich, um die ‚Folgenlosigkeit‘ der Komödie in ein neues Licht zu rücken. So bringt Andreas Kablitz die These ins Spiel, dass die aristotelische Bestimmung nicht zwangsläufig hierarchisch, sondern als „logische Nachrangigkeit“[120] gegenüber der Tragödie zu verstehen sein könnte. Denn für Aristoteles sei die Grundstruktur einer Tragödienhandlung, dass die Helden schuldlos in einen Konflikt verstrickt würden, in dessen leidvoller Zuspitzung sich ihr Schicksal vollende; die Komödie hingegen basiere auf der Umkehrung oder Negation dieser „Machtlosigkeit der

---

Welt für sich sind, verzichte ich hier auf eine Übertragung ins Deutsche. Für einen ausführlichen (De-) und (Re-)Konstruktionsversuch des aristotelischen Begriffs der Katharsis vgl. Hamacher: Das eine Kriterium.

117 Destrée: Die Komödie, S. 71. Wie Destrée hinzufügt, korrespondiert diese Deutung nicht zuletzt mit der sozialen Logik der griechischen Sklavenhaltergesellschaft: „Wenn man annimmt, was wohl durchaus gerechtfertigt wäre, dass Aristoteles ein Aristokrat war, sollte man dann nicht annehmen, dass er auch jene nicht ‚gehobene‘ und unwichtige Kunstform verachtet haben muss?“ (Ebd.).

118 Vgl. die Kritik dieser Interpretation ebd., S. 70f.

119 Ein Extrembeispiel für diese Abstufung der Komödie ist die berüchtigte ‚Ständeklausel‘ der klassischen Dramenpoetik, wonach das Tragödienpersonal aus Adligen und edlen Helden besteht, während sich das der Komödie aus den niederen sozialen Schichten zusammensetzt. Vgl. Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 28-32.

120 Kablitz: Lachen und Komik, S. 128.

Handelnden gegenüber den Auswirkungen ihres Tuns“[121]. Ausgehend von dieser konträren Verlaufsform beider Gattungen begreift Kablitz den Unterschied zwischen Schmerz und Verderben in der Tragödie und deren Abwesenheit in der Komödie nicht so sehr als ‚Mangel‘ an affektivem Potential. Vielmehr sieht er in der aristotelischen Komödie eine Nutzbarmachung und Umfunktionierung der Affekte des Lächerlichen am Werk:

> Hat die Tragödie ihr Zentrum in einem Fehlverhalten, das in keinerlei Verhältnis zur Schwere seiner Folgen steht, so holt die Komödie stattdessen ein Lächerliches auf die Bühne, dessen Natur in einem folgenlosen Fehler besteht. […] Während das in seinen Konsequenzen unmäßige und nicht mehr zu steuernde Versagen Erschrecken und Betroffenheit auslöst, reizt die folgenlose Fehlhandlung zum Lachen. So bietet das Komische gewissermaßen die optimistische Variante jenes Ordnungsverlusts, den die Tragödie in all seiner Bedrohlichkeit vor Augen führt.[122]

Demzufolge scheint Aristoteles der Komödie mit dem Unschädlichkeitspostulat zugleich eine „Entlastungsfunktion“[123] zuzugestehen: In komisch strukturierten Handlungsverläufen spitzen sich Konflikte und Fehlhandlungen nicht auf buchstäblich tragische Weise zu, sondern lösen sich in Wohlgefallen auf. Für die Deutung von Kablitz spricht, dass Aristoteles diese dramaturgische Verlaufsform als typisch für die Komödie bezeichnet: „dort treten die, die in der Überlieferung die erbittertsten Feinde sind, wie Orestes und Aigisthos, schließlich als Freunde von der Bühne ab, und niemand tötet oder wird getötet.“[124] Im Gegensatz zur Tragödie, welche Aristoteles zufolge ihre beste Wirkung aus dem unversöhnlichen Aufeinanderprallen ‚großer Fehler‘ zieht[125], erlauben die Fehlhandlungen der Komödie eine Transformation von Feinden zu Freuden. Statt die *polis* zu erschüttern, löst sich die zu erwartende Katastrophe ins Nichts auf.

Diese ‚Urfassung‘ des komödienspezifischen *Happy-Ends* war und ist der Ausgangspunkt einer anderen, minoritären Rezeptionslinie der aristotelischen *Poetik,* welche – gleichsam als Gegenentwurf zum traditionellen poetologischen Primat der Erhabenheit der Tragödie – die Komödie als die

121 Ebd., S. 127.
122 Ebd., S. 128.
123 Ebd.
124 Aristoteles: Poetik, S. 41.
125 Vgl. Aristoteles: Poetik, S. 39-43.

fröhlichere, lebensnähere und optimistischere Theaterform wertschätzt.[126] Wenngleich ein solches Votum für das Vergnüglich-Schmerzfreie einiges für sich hat, fällt es aber schwer, dieses positive Komödienverständnis in der aristotelischen Position anzutreffen. Der Entschluss, dass jüngere Menschen den Komödienaufführungen fernbleiben sollten, und die in der *Ethik* formulierte Selbstverpflichtung zu einer Mäßigung des Scherzens lassen auf ein tiefes Misstrauen gegen den Phänomenbereich des Komischen schließen.

Dieses Wechselspiel von massiven Vorbehalten und partieller Billigung lässt sich etwas besser verstehen, wenn man Aristoteles' Position im Lichte einer komischen Differenz betrachtet, das heißt, sein Komödienverständnis von der theatralen Gestaltung des *Lächerlichen* her denkt. Denn das ‚Unschädlichkeitspostulat' kann auch bedeuten, dass lächerliche Fehlhandlungen in und durch die Komödie auf eine Weise aus- und vorgeführt werden, in der sie zugleich ‚gebändigt' sind.

In einem ganz ähnlichen Sinne ist in der Aristoteles-Forschung wiederholt gemutmaßt worden, dass Aristoteles der Komödie analog zur tragischen Katharsis eine ‚reinigende' Funktion für die Affekte lächerlicher Ordnungsverletzungen zugesprochen haben dürfte – was jedoch nicht zweifelsfrei überliefert ist. Doch die Vermutung einer ‚komischen Katharsis' bringt die paradoxe Gleichzeitigkeit von Unschädlichkeit und Gefährdung gut auf den Punkt: „Die der Komödie eigene Lust kommt paradoxerweise durch *mimêsis* von ‚komischen' Emotionen, etwa Niedertracht oder (und?) Verachtung oder Hohn zustande"[127]. Wie sich an dem sperrigen ‚oder (und?)' andeutet,

126 Insbesondere gilt dies für eine marxistische Rezeptionslinie, die im Faible der Komödie zum guten Ende eine ästhetische Präfiguration des eigenen geschichtsphilosophischen Optimismus erkennt: „Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre Komödie. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch zu Tode verwundet waren im gefesselten Prometheus des Äschylus, mussten noch einmal komisch sterben in den Gesprächen Lucians. Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit heiter von ihrer Vergangenheit scheide. Diese heitere geschichtliche Bestimmung vindizieren wir den politischen Mächten Deutschlands" (Marx: Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, S. 382). Anschlüsse an diese Tendenz eines ‚heiteren Materialismus' bei Marx finden sich programmatisch bei Bloch: Prinzip Hoffnung, S. 500-519, sowie bei Pfaller: Schluss mit der Komödie.

127 Destrée: Die Komödie, S. 85.

bleibt die Bestimmung einer komischen Katharsis im Detail spekulativ[128], aber der Tendenz nach ist der Interpretationsansatz plausibel: Die Theaterform der Komödie war für Aristoteles davon bestimmt, dass sie gegen die problematischen Anlässe und Wirkungen des *geloion* immun bleibt oder gar macht.

Das würde freilich auch bedeuten, dass Aristoteles an der lachtheoretischen Prämisse Platons festgehalten hat, dass die „Relevanz und Nützlichkeit der Kenntnis des Lächerlichen“[129] keinesfalls in dessen ungezügeltem Ausleben besteht, sondern zugleich die Wahrung und Etablierung einer (reflexiven) Distanz zu Aggression und Überheblichkeit erfordert. Unter diesem Gesichtspunkt klingt die aristotelische Formulierung von der Mimesis ‚schlechterer Menschen‘ fast wie eine Anspielung auf Platons Idee, dass in der Komödie nur Sklaven und Fremde als Schauspieler fungieren sollten, um eine Ansteckung der *polis* mit dem Übel der Lächerlichkeit zu verhindern. Auch für Aristoteles soll das Lächerliche im Theater auf eine Weise vergegenwärtigt werden, in der es die geltenden ethischen und gesellschaftlichen Normen nicht wirklich gefährdet, sondern zu deren Erneuerung beiträgt.

Damit bekommt das aristotelische Unschädlichkeitspostulat einen fragwürdigen Beigeschmack: wo Platon mit seinen minutiösen Restriktionen davon ausging, dass komische Situationen permanent die gesellschaftliche Ordnung destabilisieren können, nimmt Aristoteles in seiner nicht minder konservativ-aristokratischen „Rehabilitierung der Komödie gegen Platon“[130] offenbar an, dass das Theater keineswegs in der Lage ist, die soziale und moralische Ontologie der *polis* – der attischen Sklavenhaltergesellschaft – zu modifizieren.

---

128 Als strittig erscheint dabei vor allem das komödienspezifische Gegenstück zu den Affekten *eleos* und *phobos*, wobei unter anderem Zorn, Aggressivität, Schadenfreude (*phtonos*), Lust (*hêdonê*) und das Lachen bzw. das Lächerliche selbst infrage kommen (vgl. Destrée: Die Komödie, S. 82ff.). Wie für den verlorenen zweiten Teil der Poetik insgesamt gilt freilich auch hier, dass sich dieses Problem nicht abschließend auflösen lässt – auch im Umweg über Platons Emotionsverständnis, die Affektenlehre der Rhetorik oder über antike Sekundärquellen nicht. Eine zumindest grobe Annäherung an die mögliche *Funktion* einer komischen Katharsis bei Aristoteles erscheint dabei sinnvoller als das Verharren auf einer rein terminologischen Ebene.

129 Schwind: Komisch, S. 340.

130 Destrée: Die Komödie, S. 85.

In alldem erweisen sich die Positionen von Platon und Aristoteles von einem vielfältigen Spannungsverhältnis zwischen Komischen und Politischen durchzogen: Bei beiden ist die Auseinandersetzung mit dem Lachen und der Komödie in philosophische Entwürfe der Umgangsformen und des Affekthaushaltes einer idealen *polis* eingebettet, in der Phänomene wie Normverletzung, Konfrontation, Neid und Aggressivität (als vorgeblich typische Begleitumstände komischer Situationen) fehl am Platz sind. Abgeleitet von diesem Anfangsverdacht gegen das Lächerliche ist nur ein – bei Platon sehr, bei Aristoteles etwas weniger – eng definiertes Spektrum von Lachpraktiken zulässig. Dieser Argwohn gipfelt (und schlägt um) in eine paradoxe Ausnahme von der Regel: die Komödie, die einerseits legitimer Bestandteil der Vervollkommnung des Gemeinwesens und seiner Regeln sein soll, andererseits mit Klauseln bedacht wird, die ihre politische Folgenlosigkeit bzw. Angemessenheit sicherstellen sollen.

Thomas Hobbes: Die politische Verwerfung des Komischen

Es gilt als anerkannt, dass sich die von Platon begründete und von Aristoteles fortgeschriebene Verbannung komischer Situationen aus der *polis* im antiken und mittelalterlich-christlichen Blick auf das Lachen und das Lächerliche im Großen und Ganzen fortsetzt.[131] Dieser Diskurs, der der Instabilität und Transgressivität komischer Phänomene bescheinigt, moralische, soziale und göttliche Fundamente zu untergraben, findet seinen Höhe- und seinen Wendepunkt in der Lachtheorie von Thomas Hobbes. Den *Höhepunkt* stellt Hobbes insofern dar, dass seine Ablehnung des Lachens, weil systematisch mit

131 „Die Philosophie der Antike von Platon bis Cicero neigte zu einer säuerlichen Kritik des Lachens. Man kann vielleicht davon ausgehen, dass ihre christlichen Nachfolger einfach diese Haltung übernahmen, wobei sie sie allerdings noch durch eine religiöse Geringschätzung dieser Welt und der menschlichen Existenz vertieften. Nur im Untergrund der volkstümlichen komischen Kultur hielt sich eine andere Erfahrung, die komisch und christlich war. Gelegentlich brach sie wie beim Osterlachen in die Liturgie der Kirche ein“ (Berger: Erlösendes Lachen, S. 239). Zur Stellung des Lachens in der griechischen und römischen Antike und im christlichen Denken vgl. den ersten Teil von Lenz Prüttings dreibändiger *homo ridens*-Studie, sowie Le Goff: Lachen im Mittelalter (2008).

seiner politischen Anthropologie verwoben, bis heute den „*locus classicus*“[132] der Überlegenheitstheorien des Komischen markiert. Nicht minder ist Hobbes aber ein *Wendepunkt* in der Geschichte der Lachtheorie: zum einen, weil seine Ablehnung des Lachens im Zusammenspiel mit seiner antagonistisch fundierten Vertragstheorie bereits ein anderes historisches Spannungsverhältnis von Komischem und Politischem umreißt; zum anderen, weil sich gerade aus den Kritiken seiner Position ein ganz anderes, positiveres Verständnis von Komik und Humor entwickeln wird, das die Reichweite aggressiver Lächerlichkeit fundamental infrage stellt.

Eine erste Auffälligkeit von Hobbes Überlegenheitstheorie ist, dass in seiner Beschäftigung mit dem Lachen ein Hinweis auf eine Sonderstellung der Komödie bzw. von im weitesten Sinne ästhetischen Lach-Phänomenen vollkommen fehlt. Vielmehr beschränkt er sich auf eine allgemein-anthropologische Definition des Lachens in Bezug auf seine Anlässe und seine emotionale Struktur. Dabei geht er stets nach demselben Schema vor: Sowohl in *Elements of Law*[133], in *De homine*[134] als auch im *Leviathan* kommt Hobbes auf das Lachen im Rahmen einer systematischen Zergliederung der menschlichen Leidenschaften zu sprechen.[135] Doch auf den ersten Blick „[ist] eine Entwicklung seiner Gedanken […] in diesen Abhandlungen allerdings nicht zu erkennen, denn alle Texte kreisen um das einzige Thema *sudden glory*“[136].

Tatsächlich variiert Hobbes in all seinen Auslassungen über das Lachen dieses Leitmotiv der *sudden glory*[137], für ihn die Affektstruktur des Lachens schlechthin. Exemplarisch ist seine Behandlung des Lachens in den *Elements*, die zugleich die mechanisch-schematischen Anlage seiner Affekttheorie verdeutlicht.[138] Als dreizehnte von insgesamt 20 ‚passions of the mind‘ führt

132 Kindt: Komik, S. 3.

133 Hobbes: Elements of Law.

134 Hobbes: Leviathan.

135 Hobbes: Vom Bürger.

136 Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 789.

137 Es ist üblich, Hobbes’ Lachtheorie mit dem Schlagwort ‚plötzliche Überlegenheit‘ zu umschreiben, womit eine bestimmte Bedeutungsebene des Begriffs ‚glory‘ im Sinne von Ruhm oder Triumphgefühl außen vor bleibt (vgl. Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 812ff.). Präzise, jedoch sprachlich nicht eingängig, scheint das in der Übersetzung des *Leviathans* verwendete ‚Frohlocken‘.

138 In seiner Leidenschaftslehre vertritt Hobbes den deterministischen Standpunkt „einer dem Prinzip mechanischer Bewegung unterworfenen Welt“ (Höffe: Hobbes, S. 119).

Hobbes hier den mit dem Lachen verknüpften Erregungszustand als „a passion which hath no name“[139] ein, der zum einen stets mit „joy“[140] verbunden sei, und der nur auftrete, wenn etwas „new and unexpected“[141] sei. Dieses Unerwartete präzisiert Hobbes dahingehend, dass dem Lachenden eine „sudden conception of some ability in himself“[142] zuteilwerde, die besonders oft durch „comparison with another man's infirmities or absurdity“ begünstigt werde; über eigene körperliche Schmerzen oder über ein Unglück von Freunden werde hingegen nicht gelacht. Aus dieser Konstruktion leitet Hobbes sodann ein vernichtendes Urteil ab:

> I may therefore conclude, that the passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others, or with our own formerly [...]. It is no wonder therefore that men take it heinously to be laughed at or derided, that is, triumphed over. Laughter without offence, must be at absurdities and infirmities abstracted from persons, and where all the company may laugh together.[143]

Ein aggressiver und beleidigender Affekt der Degradierung und Selbstaufwertung, in dem man sich unbedacht über die Schwäche anderer erhebt – eine pointiertere Überlegenheitstheorie des Komischen scheint nur schwer vorstellbar. Abgesehen von der beiläufigen Erwähnung eines nichtbeleidigenden gemeinschaftlichen Lachens[144], ist dies eine krasse Verabsolutierung des Lächerlichen.[145] Und auch sonst erscheint Hobbes Blick auf die

139 Hobbes: Elements of Law, S. 54.

140 Ebd.

141 Ebd.

142 Ebd. In dieser Formulierung erscheint Hobbes mit seinem Beharren auf der Plötzlichkeit nicht allzu weit entfernt von einer performativen Komiktheorie, die mit Uwe Wirth den Aspekt des ‚überraschenden Gelingens‘ am Komischen betont (vgl. den Abschnitt „Das Komische als performatives Grenzphänomen).

143 Ebd. S. 54f.

144 Die hier angedeutete Differenzierung greift Hobbes an keiner Stelle, an der er sich sonst mit dem Lachen befasst, je wieder auf. Siehe zu diesem ‚Ausreißer‘ auch Skinner: Theory of laughter, S. 147.

145 Diese Verabsolutierung geht soweit, dass Hobbes zu zeigen bemüht ist, dass Witze und Scherze (bzw. *wit* und *jest*) kein Lachen verursachen können (!). Seine ebenso virtuose wie spitzfindige Begründung hierfür lautet, dass man

affektiven Register des Phänomens aus heutiger Sicht recht eingeengt. Wie Klaus Schwind feststellt, ist Hobbes voll und ganz auf den äußerlichen Lachvorgang ausgerichtet und unterwirft diesen einer mechanischen Logik, die stets ein „Stimulus-Response-Verhältnis impliziert"[146].

Bis zu diesem Punkt findet sich bei Hobbes somit nicht viel mehr als die pauschale Behauptung einer affektiven Verderblichkeit und Schändlichkeit des Lachens und des Lächerlichen, vorgestellt als ein zwingender physiologischer Kausalzusammenhang. Abgesehen von seiner Betonung der *suddenness* wäre Hobbes mit diesem gleichermaßen abschätzigen und linearen Erklärungsansatz vielleicht nicht viel mehr als eine Fußnote in der Geschichte der Komik- und Lachtheorie. So gibt es durchaus einige vergleichbar physiologisch ausgerichtete Lachtheorien im frühneuzeitlichen England des 17. Jh., die sich ebenfalls in Anknüpfung an antike Positionen um eine moralistisch-anthropologische Bestimmung des Lachens bemühten.[147]

---

eben nicht über Scherze lache, sondern aufgrund des plötzlichen Triumphgefühls, so schlau zu sein, einen Scherz verstanden zu haben. Die Argumentation erinnert ein wenig an den aus der Gegenwart bekannten Fehlschluss, der alles am Ästhetischen auf das Resultat der sozialen Distinktion herunterrechnet, ohne den Variablen und Ausgangswerten irgendeine Bedeutung zuzugestehen, die für diesen – manchmal auch unfreiwilligen – Effekt notwendig sind.

146 Schwind: Komisch, S. 342. Für eine anthropologische Ausdeutung der Hobbes'schen Plötzlichkeit siehe auch Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 806-819, der ebenfalls einwendet, dass das plötzliche (Ver-)Lachen keineswegs mit der Gesamtheit der Lachvorgänge zusammenfällt. Hobbes' deterministische Vorstellung von Affektgeschehen, die jede Gemütsbewegung jedesmal nahtlos und zwingend auf dieselbe Weise in eine andere übergehen lässt, wird besonders deutlich seiner Definition des Lachens im *Leviathan: „Plötzliches Frohlocken* ist die Gemütsbewegung, welche jene *Grimassen* bewirkt, die man *Lachen* nennt, und wird entweder durch eine plötzliche Handlung der Betreffenden verursacht, die verursacht, die ihnen gefällt, oder durch die Wahrnehmung eines Makels bei einem anderen, durch dessen Vergleich mit sich selbst sie sich plötzlich Beifall spenden" (Hobbes: Leviathan, S. 47).

147 Für eine Einordnung der Hobbes'schen Position, die seinen Bezug auf Aristoteles' Lachtheorie und die Stellung zu anderen Lachtheorien der frühen Neuzeit beleuchtet, vgl. Skinner: Theory of laughter. Zu den englischen Lachtheorien dieser Zeit siehe auch Pfister: Argument of laughter, der betont, dass sich diese Diskussionen trotz der zeitlichen Nähe zum elisabethanisch-shakespeareschen

Doch da gibt es ja noch die politischen Aspekte seiner Position. Denn die Anziehungskraft und Bedeutung der Hobbes'schen Überlegenheitstheorie rührt nicht zuletzt daher, dass hier ein Klassiker der politischen Theorie spricht, dessen Konzeption von Staat und Regierung, von Souveränität und Recht in vielerlei Hinsicht als paradigmatisch für die moderne bürgerliche Gesellschaft gilt. Zudem besteht in Hobbes' Theoriegebäude zwischen der Einschätzung des Lachens und seiner im engeren Sinne politischen Philosophie durchaus eine enge Verbindung. Denn in der fragwürdigen Verengung der komischen Erfahrung auf eine mechanische Abfolge von plötzlichem Überlegenheitsgefühl, einer Abwertung anderer und einem hämischen Auslachen finden sich bereits all jene anthropologischen Bestimmungen versammelt, auf denen seine Staatsphilosophie aufbaut.

In Hobbes' politischer Philosophie ist das theoretische Zentrum zugleich das bekannteste Motiv des Werks. Der Autor selbst hat daran mitgewirkt: In all seinen staatsphilosophischen Hauptwerken – den *Elements*, *de Cive* und *Leviathan* – nähert sich Hobbes dem Gegenstand mittels eines Zustands *vor* aller gesellschaftlichen Ordnung an, in der alle Menschen noch den Neigungen ihrer natürlichen Gemütsbewegungen (wie eben dem Lachen) folgten.[148] Hierbei lautet Hobbes' berühmte Prämisse, dass der Naturzustand eine von permanenter Unsicherheit und konkurrierenden Begierden geprägte Situation sei, was er als *Kriegszustand* bezeichnet: „Außerhalb von Staatswesen herrscht immer ein Krieg eines jeden gegen jeden"[149]. Dieses Szenario des allseitigen Kriegs als dem natürlichen Verhältnis der Menschen zueinander – ein Szenario, das Hobbes weniger mit einer ursprünglichen Vergangenheit assoziiert, als vielmehr mit dem angeblichen Zustand der ‚wilden Völker' und mit der Möglichkeit des Souveränitäts- und Ordnungsverlust

---

Theater kurioserweise nicht mit komödientheoretischen Fragen befassen, sondern vornehmlich auf der anthropologischen Ebene stattfinden.

148 Vgl. Hobbes: Leviathan, S. 142ff. Diese Argumentationsweise markiert zugleich das spezifisch Neue an Hobbes politischer Theorie: Indem er sein Gesellschaftsmodell weder in religiösen oder humanistischen Legitimationsfiguren verankert, noch es im Moreschen Stil zu einem *Utopia* transzendiert, sondern zunächst vom natürlichen, als dysfunktional konzipierten Individualverhalten herleitet – „vollzieht [Hobbes] exakt das, was die moderne Wissenschaftstheorie einen Paradigmawechsel nennt" (Klenner: Einführung, S. XXV).

149 Hobbes: Leviathan, S. 104.

im Bürgerkrieg[150] – ist das negative Fundament seiner Staatstheorie. Denn Hobbes zufolge liegt es im *natürlichen* Interesse aller, diesen verderblichen und bedrohlichen Naturzustand zu beenden und in Frieden zu überführen. Hierfür sei der einzige Ausweg, dass die natürliche Macht der Einzelnen an eine alle bindende, künstlich geschaffene Instanz übertragen wird, an einen *Souverän*, der die Untertanen „in Schrecken hält und ihre Handlungen auf das gemeinsame Wohl lenkt"[151]. Erst dieses kollektiv bemächtigte Gemein*wesen* – der Staat als Leviathan – sei „fähig [...], die Menschen vor dem Angriff Fremder und vor gegenseitigem Unrecht zu schützen"[152] und sorge mit seinem Gewaltmonopol für die notwendige Furcht vor Strafe, die allein die Menschen davon abhalten könnte, blindlings ihren egoistischen Leidenschaften zu folgen.[153]

Der letzte Zweck eines politischen Gemeinwesens liegt bei Hobbes somit in der Beschränkung, ja: Unterdrückung der verderblichen menschlichen Gemütsbewegungen.[154] Wie sich am Fall des Lachens schon gezeigt hat, geht er von einem ruhmsüchtigen und gewalttätigen Wesen des Menschen aus

---

150 „Man mag vielleicht denken, dass es nie [...] solchen Kriegszustand gab; und ich glaube, es war nie allgemein auf der ganzen Welt so, aber es gibt viele Gegenden, wo die Menschen heute noch so leben. Denn die wilden Völker in vielen Teilen *Amerikas* haben außer der Herrschaft kleiner Familien [...] überhaupt keine Regierung und leben bis auf den heutigen in jener vertierten Weise [...]. Was jedoch für eine Lebensweise herrschen würde, wenn es keine öffentliche Macht zu fürchten gäbe, läßt sich an der Lebensweise erkennen, zu der Menschen, die früher unter friedlicher Regierung lebten, in einem Bürgerkrieg herabzusinken pflegen" (Hobbes: Leviathan, S. 106). Der letzte Teil ist eine unverhohlene Anspielung auf den englischen Bürgerkrieg von 1642-1649, welchen der royalistische Hobbes in seiner Schrift *Behemoth* als Wiederkehr eines Lebens im Naturzustand behandelt hat.

151 Ebd., S. 144.

152 Ebd.

153 Ich gebe hier die Hobbes'sche Theorie lediglich in ihren Grundzügen wieder, sodass ich die wenigen Veränderungen, die er im Vergleich der drei Texte bei der Konzeption des Naturzustandes, dem Verständnis natürlicher Freiheiten und Rechte und schließlich bei der Legimitierung staatlicher Herrschaft vornimmt, außen vor lasse. Für einen solchen Vergleich vgl. Skinner: Freiheit und Pflicht.

154 Hier ist seine knappe Schilderung des Übergangs vom Naturzustand zum Gemeinwesen am Anfang des II. Teil des *Leviathans* sehr anschaulich (Hobbes: Leviathan, S. 142).

und unterstellt „der ganzen Menschheit […] ein ständiges und rastloses Verlangen nach Macht“[155]. Von hier aus lässt er seine Anthropologie gezielt auf das Dilemma zulaufen, dass die Menschheit in einem vorgesellschaftlichen Zustand kollektiver Freiheit in einer Lage wäre, die dem elementaren Trieb der Selbsterhaltung zuwiderlaufe, weil jeder Mensch permanent um sein Leben fürchten müsse.[156] Allein der *künstliche* Leviathan könne jene Unordnung beseitigen, die das *natürliche* menschliche Affektverhalten hervorbringe. Hobbes' Lachtheorie und seine Staatstheorie treffen sich somit in dem Paradox, dass der Leviathan die Sicherheit seiner Untertanen gerade dadurch garantiert, dass er das Ausleben ihrer konkurrierenden Begierden unterdrückt.

Mit dieser Prämisse erscheint die platonisch-aristotelische Forderung nach einer politischen Restriktion des Lächerlichen bei Hobbes systematisch ausgeweitet und verschärft. Explizit zeigt sich diese Zuspitzung an den von ihm in *De Cive* aufgestellten ‚Naturgesetzen', die verschiedene Regeln und Prozeduren der Affektkontrolle benennen, die er allesamt aus dem natürlichen Streben nach Selbsterhaltung, Sicherheit und Frieden ableitet.[157]

155 Ebd., S. 81. In den *Elements of Law* bemüht Hobbes für sein düsteres Menschenbild die Metapher eines unausweichlichen und unerbittlichen Wettrennens (*race*) zwischen den von ihren Gemütsbewegungen angetriebenen Menschen: alle menschlichen Affekte spiegelten das Verlangen, der Erste in diesem Rennen zu sein; so sei etwa das Lachen die Reaktion auf das Hinfallen eines Gegners, das Weinen hingegen auf einen eigenen Sturz, etc. (Vgl. Hobbes: Elements of Law, S. 59f., sowie Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 795f.).

156 Siehe Hobbes: Vom Bürger, S. 39, sowie Skinner: Freiheit und Pflicht, S. 36 und S. 64f. Gerade diese Bedrohung *aller* ist ein wichtiges argumentatives Bindeglied zwischen Hobbes' Anthropologie und seiner Staats- und Gesellschaftstheorie. So geht Hobbes davon aus, dass sich die Menschen von Natur aus in ihren Leidenschaften und ihren Fähigkeiten zumindest so gleich sind, dass selbst der Schwache den Starken töten kann. Vgl. hierzu etwa seine Argumentation in *De Cive* (Hobbes: Vom Bürger, S. 33f.) sowie im *Leviathan* (Hobbes: Leviathan, S. 102ff.), in dessen Einleitung er auch ausführt, dass er mit diesem Gleichheitspostulat nicht die *Objekte* der Gemütsbewegungen und Gedanken meint (ebd., S. 6f.).

157 Das „Gebot der rechten Vernunft, Frieden zu suchen“ ist dabei zugleich das erste, grundlegende Naturgesetz (vgl. Hobbes: Vom Bürger, S. 41). Die ‚Gesetze der Natur' sind ein interessanter Zwischenschritt bei Hobbes, da hier das Paradox thematisch wird, dass der Naturzustand, in dem jeder gleichermaßen das natürliche Recht hätte, seine Begierden auszuleben, zugleich elementar

Zum Lachen heißt es dabei im „siebent[en] Gesetz der Natur, wider die Schmähung“[158], das nichts den Frieden so sehr bedrohen würde, wie jemanden mit Beleidigung und Gelächter zu konfrontieren, weshalb das natürliche Gesetz solch ein Verhalten verbiete. Doch aufgrund des allseitigen Konkurrenzstrebens bleiben solche vom Gewissen diktierten Naturgesetze für Hobbes ein stumpfes Schwert, an die sich unter vorgesellschaftlichen Bedingungen *niemand* halten wird, solange nicht eine überindividuelle Vereinigung, ein staatliches Gemeinwesen ihnen Rechtskraft verschafft.[159]

Die konkrete Staats*form*, die diesen Auftrag verkörpert und vollzieht, behandelt Hobbes als eine nachrangige Angelegenheit. Explizit versucht er zu zeigen, dass jede Art von Souverän, vom despotischen Herrscher bis zur gewählten Versammlung, dieser Funktion in etwa gleich gut nachkomme.[160] Hierin tritt auf maliziöse Weise Hobbes’ monarchische Gesinnung zutage: wenn vor der Drohkulisse von Naturzustand und Bürgerkrieg *alle* Staatsformen gleichermaßen dem individuellen Wohl zuträglich scheinen, höhlt er demokratische Forderungen systematisch aus bzw. reklamiert deren Umsetzung auch für Monarchien. So ist schon der Untertitel des Leviathan (*Matter, Form & Power of a Common Wealth)* eine einzige ironische Camouflage, die demokratische Grundannahmen ins Wanken bringen soll: „Hobbes möchte uns davon überzeugen, dass absolute Monarchien die Bezeichnung eines Commonwealth möglicherweise nicht weniger verdienen als die freiesten und demokratischsten Freistaaten“[161].

Die hypothetische Zustimmung aller zur Einrichtung eines politischen Souveräns gilt bei Hobbes dezidiert dem politischen Gemeinwesen *an sich*.[162] Anstatt individuelle Freiheiten und gleiche Bürgerrechte zu prokla-

---

dem natürlichen Streben aller widerspricht. Dies nennt Hobbes den Gegensatz von Natur*recht* und Natur*gesetzen.*

158 Ebd., S. 67.

159 Vgl. ebd., S. 91-93.

160 Vgl. den Durchgang durch die verschiedenen Formen des Gemeinwesens in Hobbes: Leviathan, S. 156-177.

161 Skinner: Freiheit und Pflicht, S. 120.

162 „Hobbes is well aware of what we have called the ‚ontological difference‘. As far as the anarchy of the state of nature threatens society with radical disorder, the unification of the will of the community in the will of the ruler (or rather, the will of the ruler as the only unified will that the community can have) will count as far as it imposes order, whatever the contents of the latter could be. Any order will be better than radical disorder. There is here something close to

mieren, verpflichtet seine Staatsphilosophie den Leviathan einzig und allein darauf, das von Natur aus freie, jedoch verderbliche menschliche Wesen zu zähmen. Dadurch leistet das Szenario des *bellum omnium contra omnes* auf zwei Arten eine Ontologisierung des Politischen: zum einen abstrahiert es den Geltungsbereich politischer Macht vorgeblich von allen ethischen, religiösen, metaphysischen, humanistischen Erwägungen (die Natur*gesetze* der Moral seien unter den Bedingungen des Natur*zustandes* gegenstandslos); zum anderen aber verabsolutiert es den Geltungsbereich politischer Macht (ohne ein uneingeschränktes Gewaltmonopol kann der Staat den Naturzustand nicht zurückhalten, bzw. die Naturgesetze nicht durchsetzen).

Beides weist Hobbes als einen frühen Vertreter einer antagonistischen Gesellschaftstheorie aus, die Konflikt, Macht und Konkurrenz zu den letztgültigen Kriterien des Politischen erhebt. So sah Carl Schmitt[163] im Bild des kriegerischen Naturzustandes sein eigenes Verständnis des Politischen als der Markierung von Freund und Feind geradezu vorweggenommen. Im *Begriff des Politischen* gibt sich Schmitt überdies als ein großer Freund des von Hobbes aufgestellten politisch-anthropologischen Ableitungszusammenhangs zu erkennen:

> Theoretiker der Politik wie Machiavelli, Hobbes, öfters auch Fichte, setzen mit ihrem Pessimismus in Wahrheit nur die reale Wirklichkeit oder Möglichkeit der Unterscheidung von Freund und Feind voraus. Bei Thomas Hobbes [...] sind [...] die pessimistische Auffassung des Menschen, ferner seine richtige Erkenntnis, dass gerade die auf beiden Seiten vorhandene Überzeugung des Wahren, Guten und Gerechten die schlimmsten Feindschaften bewirkt, endlich auch das ‚Bellum' Aller gegen Alle [...] als die elementaren Voraussetzungen eines spezifisch politischen Gedankensystems zu verstehen.[164]

---

a complete indifference to the *content* of the social order imposed by the ruler, and an exclusive concentration of the *function* of the latter: ensuring order as such" (Laclau: Subject of Politics, S. 21f.). Laclau verweist an dieser Stelle auch auf die daraus erwachsenden gegensätzlichen Konzeptionen des Politischen bei Hobbes und Platon: Während Hobbes die Konstruktion von irgendeiner Ordnung durch den Leviathan als ein ontologisches Prinzip adressiert, zielt das Modell des Philosophenstaats auf einen Begriff von Ordnung als ‚ontisches' Attribut einer guten Gesellschaft.

163 Zu Schmitts Bedeutung für die dissoziative Theorien des Politischen vgl. Marchart: Die politische Differenz, S. 38f.

164 Schmitt: Der Begriff des Politischen, S. 60.

Auch wenn das Zitat – typisch für Schmitts lakonischen Stil – mehr aus sich einander ergänzenden Behauptungen besteht als einen Gedanken entwickelt, ist die Betonung der anthropologischen Grundlagen des Hobbes'schen Denkens durchaus nachvollziehbar. Was Hobbes' Überlegenheitstheorie des Lachens angeht, könnte man sogar von einer Vorwegnahme seiner politischen Theorie sprechen, die alle komischen Situationen wie einen Bürgerkrieg im Kleinen behandelt. So oder so kulminieren seine Verabsolutierung des Lächerlichen und sein antagonistisches Verständnis des Politischen in einer politischen Anthropologie, die Differenz(-erfahrung) prinzipiell und nach allen Seiten hin den Prämissen des Konflikts beugt.[165] Hiervor soll der Leviathan seine Untertanen bewahren und schützen.

Aus dieser Konzeption des politischen Souveräns als einer Instanz, die den (Wieder-)Ausbruch des Naturzustandes verhindert und die Gemütsbewegungen im Zaum hält, folgt auch, dass Hobbes mit gewissen rhetorischen und poetischen Spielräumen des Lachens innerhalb der Gesellschaft rein gar nichts anzufangen weiß. Während bei Aristoteles und Platon einige Lachpraktiken als legitimer Teil der *polis* erscheinen – allen voran die Komödie –, findet sich eine vergleichbare Idee zur politischen Gestaltung und Verfeinerung der Affekte in diesem rein instrumentellen Verständnis von Staats*kunst*[166] nicht wieder. Hobbes arbeitet allenfalls insofern einer komischen

165 Dieses zirkuläre Wechselspiel von Lachsituation und Freund-Feind-Logik wird besonders an der Behandlung des Lachens in *De homine* deutlich: Nachdem Hobbes erneut seine Formel vom „Gefühl plötzlicher Überlegenheit" eingeführt hat, äußert er sich konkreter zu den sozialen Umständen des Lachens. Diesbezüglich zählt er nun zu den unerlässlichen Bedingungen des Lachens, dass sich der Übermut gegen Fremde richtet, nicht gegen Vertraute. Wo Platon die Fremden in der Komödie also noch gezielt instrumentalisieren wollte, um die Harmonie der *polis* zu bewahren, führt Hobbes den Topos der Fremdheit somit nicht als ein mögliches Ziel oder Objekt, sondern als zwingende Voraussetzung des Lachens ein: „Unrühmliches bei Freunden und Verwandten fordert […] nicht zum Lachen heraus, da sie nicht als Fremde angesehen werden. Drei Dinge sind es daher, die einen zum Lachen bringen, sofern sie miteinander zusammenhängen: Gewisse Unrühmlichkeiten seitens Fremder, zu denen es ganz unerwartet kommt."

166 In der Einleitung zum *Leviathan* charakterisiert Hobbes das politische Gemeinwesen als einen ‚künstlichen Menschen'. Dessen Material, aber auch Konstrukteur sei der ‚natürliche' Mensch mit seinen Leidenschaften, „jenes vernunftbegabte und höchst vortreffliche Werk der Natur" (Hobbes: Leviathan, S. 5), der

Differenz zu, dass er das Lächerliche ganz aus der Sphäre der Politik fernhält. Durch seine gesamte Theorie zieht sich die unversöhnliche Unterscheidung zwischen der politischen Ordnung und dem vorpolitischen Naturzustand: Während Letzterer als eine Situation vollkommener Unordnung unter Gleichen dargestellt wird, die sich mit ihren Leidenschaften ins Verderben stürzen, gestaltet sich das politische Gemeinwesen bei Hobbes als eine vollkommene Unterordnung unter den einen Souverän.

Aufgrund dieser totalen Gegenüberstellung ist Hobbes im Übrigen trotz seiner auf Antagonismen gegründeten Staatsphilosophie nicht als *post*fundamentalistischer Denker zu bewerten. Im Gegenteil kann sein Werk als der philosophische Gründungsakt eines modernistisch-neuzeitlichen Schismas zwischen der *Politik* als einem abgeschlossenen System der Verwaltung und Entscheidung und dem *Politischen* als dessen quasi-ontologischer Bedingung gelesen werden:

> In dem – weitgehend idealtypischen – Hobbesschen Staat des Leviathan ist das Politische in der Tat nur eine Angelegenheit der Außenpolitik zwischen Staaten, während innere Politik zu einer Frage der polizeilichen Überwachung und Regulierung einer bereits etablierten Ordnung wird.[167]

So gesehen, mündet die auf das widersprüchliche Szenario des unausweichlichen, jedoch nicht aushaltbaren Kriegszustandes gegründete Hobbes'sche Staatsphilosophie letztlich in einem anderen Paradox: es sei die genuine Errungenschaft staatlicher Herrschaft, das Politische auf das zu begrenzen, was dem politischen Gemeinwesen äußerlich ist. Diese Doppelstrategie – einerseits ontologische Überhöhung des politischen Streits, andererseits Entwurf eines autoritären Ordnungsmodells zu dessen Zähmung – wird nirgends so einsichtig wie an seiner Verwerfung des Lächerlichen: Der sterbliche *Gott*, als den Hobbes das Gemeinwesen verstanden wissen will, ist kein *lachender* Gott.

---

mit dieser Nachahmung seiner Selbst seiner Kunstfertigkeit Ausdruck verleihe: „Denn durch Kunstfertigkeit wird jener große Leviathan, Gemeinwesen oder Staat (lateinisch civitas), erschaffen, der nur ein künstlicher Mensch ist […] und in dem die Souveränität eine künstliche Seele ist […]" (ebd.).

167 Marchart: Die politische Differenz, S. 40.

Shaftesbury: Die ‚Probe des Lächerlichen' und Humor als *sensus communis*

Die These von der aggressiven Unvernunft des Lachens hat sich gleichsam als das logische Pendant zu Hobbes' politischer Theorie erwiesen: Gesellschaft wird als ein vertragsförmiges Zweckbündnis miteinander von Natur aus konkurrierender Individuen begriffen, während der politische Status des Komischen irgendwo zwischen Ärgernis und Bedrohung anzusiedeln ist. Die Einrichtung eines politischen Gemeinwesens, das sich in Hobbes' Sinne ganz und gar über Rationalität, Eigeninteresse und Individualität definiert, müsste dann immanent mit einer Verdrängung des Lachens einhergehen.[168]

Im Folgenden möchte ich mich demgegenüber einem zentralen Vertreter einer *anderen* komiktheoretischen Traditionslinie der europäischen Moderne zuwenden, „in der das Lachen nicht als unvernünftig oder närrisch verurteilt wurde, sondern als spielerisch und geistreich kultiviert wurde."[169] Von dieser Perspektive aus betrachtet, stellt sich die soziale Rolle des Lachens gänzlich anders dar, als es die Hobbes'sche Gleichsetzung des Unernsten mit feindseliger Aggression nahelegt; und ungeachtet zahlreicher Manifestationen von Komikfeindlichkeit im Zuge bürgerlicher Reformbestrebungen von Kunst und Kultur[170] ist gerade diese ‚andere' Linie, die das Lachen für das Projekt der Aufklärung zu vereinnahmen sucht, das eigentliche diskursgeschichtliche Novum.[171] Denn im 18. Jh. entspinnt sich eine rege Diskussion

168 Und tatsächlich basieren heutige juristische Auseinandersetzungen um Komik auf Paragraphen, die Privatpersonen, staatliche Autoritäten oder religiöse und ethnische Gruppen vor Beleidigung schützen sollen. Hierin tritt eine gewisse rezeptionsgeschichtliche Ironie zutage: Obwohl bei Hobbes eine zutiefst illiberale Staatstheorie vorliegt, ist der Leviathan *ex post* betrachtet ein Prototyp des klassisch-liberalen ‚Nachtwächterstaates', der nur die äußer(st)en Rahmenbedingungen des ökonomischen Konkurrenzprinzips regulieren soll – nicht zu Unrecht wird die bürgerliche Gesellschaft in Hegels Rechtsphilosophie in Anspielung auf Hobbes als ein „Kampfplatz des individuellen Privatinteresses aller gegen alle" (Hegel: Philosophie des Rechts, S. 458) definiert.

169 Geier: Philosophie des Humors, S. 115.

170 Als paradigmatisch hierfür gilt die Zurückdrängung des Harlekins im Theater des 18. Jahrhunderts. Vgl. Hiß: Das verlorene Buch, S. 203ff.

171 Siehe hierzu Geier: Philosophie des Humors, S. 114-125, sowie Critchley: On humour, S. 82.f. Zu diesem maßgeblich von Michail Bachtin geprägten Narrativ, das der bürgerlichen Neuzeit einen lachkulturellen ‚Entzauberungsprozess'

um die angenehmen und nützlichen Erfahrungs- und Erkenntnispotentiale des Komischen, die nachhaltig über das antik-christliche Standardmodell des Ver- und Auslachens hinausweist und die Legitimität und Autorität sozialer Lachverbote in Frage stellt. Explizit wird diese Aufwertung in einer raschen und sprachenübergreifenden Abgrenzungsbewegung vom Topos des Lächerlichen: Die grundlegend negative Bestimmung als einer Störung der gesellschaftlichen Ordnung und als Gegenspieler der Vernunft, die sich bei Platon, Aristoteles und Hobbes findet, verliert an Bedeutung und wird nun terminologisch wie konzeptuell von neuen, positiv konnotierten Termini wie ‚Witz', ‚Humor' und eben ‚Komik' ergänzt und infrage gestellt.[172]

Nicht der erste[173], wohl aber der wichtigste Stichwortgeber dieses Paradigmenwechsels vom *Lächerlichen* zum *Komischen* ist Anthony-Ashley Cooper, der 3. Earl of Shaftesbury, dem sozusagen die Funktion des ‚Anwalts einer heiteren Aufklärung'[174] zukommt. Denn der im 18. Jh. in England, Frankreich und Deutschland relativ breit rezipierte Shaftesbury nimmt in zwei seiner Schriften eine umfangreiche Neubestimmung der Lacherfahrung vor, die ihrer politischen Verwerfung vehement widerspricht: Anstatt das komische Spiel mit geistigen und kulturellen Regelsystemen zu beargwöhnen, konturiert er *wit*, *raillery* und *humour* als in sich vernünftige Verfahren

unterstellt (und damit den tatsächlichen Status von Lachen und Lächerlichkeit in Mittelalter und Antike idealisiert), vgl. die Ausführungen zu Bachtin in Kapitel 3.

172 Für eine pointierte Darstellung dieses begriffs- und geistesgeschichtlichen Paradigmenwechsels vgl. Schwind: Komisch, insbesondere die Bedeutung ästhetisch-reflexiver Subjektivität für diesen Diskurs (siehe ebd, S. 333) sowie die Entwicklung des Wortfeldes Komik, Witz und Humor in den verschiedenen europäischen Sprachen (ebd., S. 335-339.).

173 Sowohl bei Schwind als auch in Lenz Prüttings umfassender Positionenschau von Lachtheorien der frühen Neuzeit (Prütting: Homo Ridens (Bd. 1 und 2) wird deutlich, dass es kein plötzliches Kippen des Komikdiskurses gibt, das sich an einer bestimmten Position festmachen ließe. Vielmehr handelt es sich um einen allmählichen und widersprüchlichen Prozess aus Neubeschreibung und Rekonfiguration der tradierten Lachfeindlichkeit.

174 Dieser ‚Ehrentitel' geht auf Lenz Prütting zurück, der damit die komiktheoretische Vorreiterrolle Shaftesburys betont (vgl. Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 864-877). Zu Shaftesburys generellem Einfluss auf die philosophischen, moralischen und ästhetischen Diskurse des 18. Jahrhunderts vgl. Price: Aufnahme englischer Literatur, S. 43ff.; Cassirer: Shaftesbury, S. 173ff.

individueller und gesellschaftlicher Selbsterkenntnis, die sich nur gegen unglaubwürdige und missmutige Mächten und Dogmen richten würden.[175]

Das erste Beispiel für diese Umdeutung ist der *Letter concerning Enthusiasm*[176], in dem Shaftesbury das Konzept eines *test of ridicule* entwirft, dem zufolge das Komische von Natur aus wie ein kritisch-reflexives Prüfverfahren funktioniert. Ausgehend von der Frage, wie eine Gesellschaft mit religiösen und sonstigen ‚Enthusiasten' (Fanatikern) umgehen soll, erscheint es Shaftesbury als das beste Mittel, sie probehalber ins Lächerliche zu ziehen.[177] Anstatt also Eifer und Schwärmerei à la Hobbes mittels staatlicher Gewalt zu unterdrücken, sei es opportuner, Spott und Parodie die größtmögliche Freiheit zu gewähren – selbst in Fragen der Religion. Auf diese Weise könne man Unehrlichkeit, Verstellung und Betrug bekämpfen, ohne sie ernst nehmen zu müssen und ungewollt zu bestärken: „Nichts fürchtet der Unaufrichtige mehr als Scherz und Humor"[178]. Und umgekehrt würden sich Vernunft und Redlichkeit gegen ihre unangemessene parodistische Verzerrung letztlich immer durchsetzen.[179]

175 Siehe Geier: Aufklärung, S. 61ff.

176 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus.

177 Aufhänger des Briefs ist dabei „das Auftreten einige unserer guten Brüder der französischen Protestanten, welche jüngst zu uns gekommen sind und stark von dieser primitiven Art [des Enthusiasmus, H.R.] ergriffen sind" (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 17). Trotz aller Destabilisierung des öffentlichen Friedens durch die geflüchteten Hugenotten spricht sich Shaftesbury dafür aus, „diesen enthusiastischen Propheten die Ehre der Verfolgung zu entsagen" (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 17) und verweist süffisant darauf, „dass sie der Gegenstand eines ausgezeichneten Hanswurst- oder Puppenspiels auf dem Jahrmarkt zu Bart'lemy sind" (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 18).

178 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 20. Die Probe des Lächerlichen weist insofern eine machtkritische Tendenz auf: So würde ein „ernstliches Heilmittel, das Schwert oder die ‚Fasces'"(Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 10), gegen fanatische und abergläubische Haltungen gar nicht helfen, sondern im schlimmsten Fall den von ihnen verursachten öffentlichen Aufruhr sogar vergrößern.

179 Als Beleg für diese reichlich optimistische Behauptung nennt Shaftesbury die Verspottung des Sokrates in Aristophanes' *Wolken*, die weder dem Ansehen des Philosophen noch des Komödiendichters geschadet hätte (vgl. Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 19f.).

Wie man sieht, bewegt sich Shaftesburys Argumentation (aufgrund der ihm immer wieder Blasphemie vorgeworfen wurde[180]) nominell innerhalb der tradierten Vorstellung vom Lächerlichen als Fehlverhalten, höhlt diese aber durch eine Umdeutung der *Erfahrungsweise* des Komischen aus. Etwas komisch zu finden, ist für Shaftesbury kein überheblicher Affekt, sondern eine sinnliche Prüfung, die gar nicht oft genug zur ‚Anwendung' kommen kann.[181] Diese Idee vom Komischen als einer intuitiven Form von Erkenntnis verweist auf ein Gefühlsverständnis, das sich von den etablierten Tugend- und Affektkonzeptionen antik-christlicher Prägung radikal unterscheidet. Wo bis ins 17. Jahrhundert hinein das Leitbild einer „Heilung *von* unseren Emotionen" dominierte, sind Affekte und Leidenschaften für Shaftesbury, von einer natürlichen Aktivität bzw. Reflexivität des menschlichen Fühlens ausgehend, kein „Widerpart, sondern Komplement der Vernunft"[182]. Deswegen geht es im *test of ridicule* weder um eine Verabschiedung jeglicher normativer Fundamente noch um einen „moralischen Subjektivismus"[183], sondern um ein Programm moralisch-ästhetischer Erziehung.[184] Der Spottlust soll deshalb keine Grenzen gesetzt werden, weil dadurch in Shaftesburys Augen unser inneres Urteilsvermögen, unser Gespür für die Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit der Dinge perfektioniert und verfeinert werden kann.[185]

180 Vgl. Schrader: Einleitung, S. IXf., sowie Geier: Philosophie des Humors, S. 120.

181 „Was gibt es für eine Regel oder für ein Maß in der Welt, wenn man von der Betrachtung der wahren Natur der Dinge absieht, um herauszufinden, was wahrhaft ernst, was wahrhaft lächerlich sei? Und wie kann es anders geschehen, als indem man die Probe des Lächerlichen anstellt, um zu sehen, was wahrhaft lächerlich sei?" (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 5).

182 Baum/Renz 2008, S. 353. Hier klingt ein tiefgreifender emotionskultureller Paradigmenwechsel an, der sich in Europa im Übergang vom 17. und 18. Jhdt. von einem repräsentational nach außen gerichteten Verständnis körperlicher *Affektionen* hin zu einem in der fühlenden Aktivität des empfindsamen Subjekts verorteten *Gefühl* verschiebt. Zum Wandel der Emotionspraktiken und -diskurse in diesem Zeitraum vgl. Campe: Affekt und Ausdruck; Kolesch: Theater der Emotionen. Zur Bedeutung von Shaftesburys Theorie moralischer Gefühle in diesem Zusammenhang vgl. Baum/Renz: Shaftesbury.

183 Eagleton: Ästhetik, S. 36.

184 Vgl. hierzu ebd., S. 37-44.

185 Dies stellt sich Shaftesbury als einen Prozess fortwährender Selbstreflexion vor, als eine Anwendung des *test of ridicule* auf die eigene Vorstellungswelt: „Nicht immer sind wir dazu veranlagt, über Dinge zu urteilen. Wir müssen zunächst unser eigenes Naturell und dementsprechend die Dinge beurteilen,

„Was diesen Test besteht, kann, zumindest nach Shaftesbury, ohne weitere Beweise als wahre Natur und als wahre Moral gelten"[186].

Diese Indienstnahme des Lächerlichen funktioniert von ihrer Struktur her offensichtlich anders als im platonisch-aristotelischen Modell der Komödie. Während sich bei Platon und Aristoteles ein Erkenntnispotential des Komischen erst in einem geschützten theatralen Rahmen, in einer kollektiven Schau(an)ordnung zu entfalten vermag, vertraut Shaftesbury auf den ästhetischen Geschmack eines selbstreflexiven Subjekts. So taucht das Wahrnehmungsmodell des Theaters im Verlauf des Textes zwar immer wieder auf, allerdings bezeichnenderweise eher metaphorisch; das Recht auf den *test of ridicule* beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Theaterform, sondern soll insgesamt, auf der „irdischen Bühne"[187], eine Verfeinerung der Sitten bewirken: „Das beste Zeichen von Besserung eines einzelnen ist, wenn er es erträgt, dass man ihm seine Fehler aufzählt"[188]. Die genuin theaterspezifische Idee eines sozialen Nutzens der Vorführung und Anschauung des Lächerlichen in der Komödie spielt sich im 18. Jahrhundert auf einer anderen, der inneren Bühne sinnlich-reflexiver Erfahrung ab.[189] Möglichen Bedenken gegen die Verlässlichkeit dieses Prüfverfahrens tritt Shaftesbury im ‚Brief über den Enthusiasmus' energisch entgegen:

> Es hat mich oft gewundert, verständige Menschen über die Bespöttelung gewisser Gegenstände beunruhigt zu sehen, als ob sie ihrem eigenen Urteile misstrauten. Denn welcher Spott kann gegen die Vernunft aufkommen? Oder

welche unserem Urteil unterworfen sind. Aber wir müssen niemals mehr den Anspruch erheben, über Dinge zu urteilen, oder eben hierdurch auch über unser eigenes Naturell, wenn wir unser vorgängiges Recht auf Urteil aufgegeben haben und in den Dünkel großer Ernsthaftigkeit selbst höchst lächerlich geworden sind […]" (Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 7).

186 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 138.

187 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 4.

188 Ebd. S. 5.

189 „Gegenüber dem Lächerlichen und den negativ konnotierten Anteilen des Lachens […] kann die über das Komödienmodell vorstrukturierte Wahrnehmung als bewusste immer auch reflexiv werden und legitimiert sich damit als Genusserfahrung gegenüber von außen dagegen gesetzten Ansprüchen. Die letztlich noch antike Nachahmungs- und Wirkungsästhetik wird zum einen durch die immer problematischer werdende Wirklichkeitsrelation, zum anderen durch den Sensualismus im Rahmen der Empfindsamkeit zunehmend ausdifferenziert" (Schwind: Komisch, S. 333).

> wie kann jemand, der auch nur im geringsten richtig denkt, das Lächerliche am falschen Ort ertragen? Nichts ist lächerlicher als eben dies. Der Pöbel mag jeden gemeinen Witz, jedes Amüsement, jede Posse begierig hinnehmen, aber es muss schon ein feinerer und wahrerer Witz sein, der bei Menschen von Verstand und Kenntnissen verfangen soll. Wie ist es dann zu erklären, dass wir so feige im vernünftigen Denken erscheinen und uns davor fürchten, die Probe des Lächerlichen zu bestehen?[190]

Laut Shaftesbury ist das ästhetische Gespür für das moralisch und sittlich Richtige und Angemessene also nicht jedermann gegeben, sondern ein äußerst seltenes, elitäres Gut – was er offensichtlich gutheißt: Zwar mag der ‚Pöbel' den ethischen Herausforderungen des Lächerlichen nicht gewachsen sein, aber wer mit genug *reason* und *knowledge* ausgestattet ist, der braucht keine Restriktionen, dessen Geschmackssinn ist unbestechlich. An dieser Stelle zeigt sich, dass Shaftesburys Vertrauen in die innere Urteilskraft, die seinen Ruf nach einer Freiheit des Komischen begründet, eine massive disziplinierend-exkludierende Kehrseite hat. Wenn er „das Recht des Bürgers anmahn[t], all das lächerlich machen zu dürfen, was verdient lächerlich gemacht zu werden, weil sich erst dadurch dessen wahrer Wert zeigt […]"[191], machen sich anscheinend gerade jene, die sich nicht intuitiv empfänglich für das moralisch Richtige und den offenen Prozess der Selbstreflexion zeigen, einer niederen und lächerlichen Gesinnung schuldig – sei es, indem sie den Wert einer Sache frömmlerisch festschreiben wollen, sei es, indem sie vorschnell alles Mögliche lustig finden.

Wie prekär dieser Ableitungszusammenhang letztlich ist, wird an Shaftesburys Dünkel gegenüber dem Pöbel deutlich. Auf diese Weise entspringt die Empfindsamkeit für Wahrheit, Schönheit und Moral in einem klassischen Zirkelschluss jener politischen Realität, deren Richter sie im *test of ridicule* eigentlich sein sollte. Offenbar sind für Shaftesbury „nicht alle Menschen […] für die Anwendung des Test of Ridicule gleichermaßen kompetent. Denn als ein philosophisches Mittel ist er nur wirksam in einer Gemeinschaft, deren Mitglieder über bestimmte Eigenschaften verfügen."[192] Die Entstehung, Zusammensetzung und Durchlässigkeit dieser Gemeinschaften erscheint somit als der eigentliche Prüfstein für Shaftesburys Plädoyer für das Komische. Denn seine Haltung gegenüber dem ästhetischen Geschmack des

---

190 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 6.

191 Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 867.

192 Geier: Philosophie des Humors, S. 121.

Pöbels lässt erahnen, dass die Forderung, ‚lachend die Wahrheit zu sagen'[193], an dieser Stelle erneut in politische Willkür und die Affirmation bestehender Hierarchien umschlagen kann.[194]

Dieser ambivalente Topos der urteilsstarken Gemeinschaft begegnet uns wieder in einem anderen, dem wohl bekanntesten Text Shaftesburys: *Sensus Communis. An essay on the freedom of wit and humour* – und eine der ersten komiktheoretischen Schriften „in der ‚humour', Humor, in dem heute vertrauten Sinne verwendet wurde"[195]. Wie der programmatische Titel schon erahnen lässt, erörtert Shaftesbury hier ausführlich die politischen Implikationen seines Komikverständnisses. Ausgangspunkt ist dabei erneut die Frage einer Selbstkritik der Vernunft durch das Komische. Diesbezüglich versucht Shaftesbury die Bedenken, welche ein fiktiver ‚Freund' (an welchen der Essay adressiert ist) gegenüber seiner Begeisterung für Spott und Heiterkeit hegt, zu zerstreuen und zu widerlegen. So sei das Erkenntnispotential einer ‚gewitzten' und spöttischen Streitkultur weit höher einzuschätzen als das einer todernsten akademischen Philosophie, die fälschlicherweise einen Gegensatz von Ernst und Heiterkeit, von *reason* und *pleasure* behaupte:

> According to the notion I have of reason, neither the written treatises of the learned, nor the set discourses of the eloquent, are able of themselves to teach the use of it. It is the habit alone of reasoning, which can make a reasoner. And men can never be better invited to the habit, than when they find pleasure in it. A freedom of raillery, a liberty in decent language to question everything, and an allowance of unravelling or refuting any argument, without offence to the arguer, are the only terms which can render such speculative conversations any way agreeable.[196]

An diesem Zitat wird deutlich, dass Shaftesbury in seiner Emphase für das Komische von einem ästhetisch-sinnlichem Vernunftideal ausgeht, in dem Wahrheit, Moral und Erkenntnis notwendigerweise über intuitive körperliche Affektionen bzw. deren Selbsterfahrung vermittelt sind.[197] So verursacht

193 Horaz' Ausspruch „Ridentem dicere verum – quid vetat?" hat Shaftesbury dem *Brief über den Enthusiasmus* als Motto vorangestellt.

194 Zu dieser Vermischung von demokratisch-egalitären und aristokratischen Tendenzen bei Shaftesburys vgl. Eagleton: Ästhetik, S. 36ff.

195 Bremmer/Roodenburg: Humor und Geschichte, S. 9.

196 Shaftesbury: Sensus Communis, S. 33.

197 Vgl. Eagleton: Ästhetik, S. 36ff.

ein Mittel wie die ironische Verzerrung der Argumente des Gegenübers Vergnügen und schafft in diesem Sinne innere Anreize für den eigenständigen Gebrauch der Vernunft. Wären die Konversations- und Umgangsformen hingegen repressiv und dogmatisch, setze dies negative Anreize zu einer schnöden ‚defensive raillery', durch die man seine Ansichten verbergen wolle.[198] In kritischer Wendung gegen die dogmatischen Schranken von Rationalismus und Religion und auch gegen ‚leblose' sophistische Eloquenz, votiert Shaftesbury deshalb für eine ‚Freedom of Raillery', welche wie von unsichtbarer Hand die allgemeine Urteilskraft schulen soll.[199] Denn so kann auch das Lächerliche ein ‚Medium der Wahrheit'[200] sein.

Jedoch heißt Shaftesbury nicht jede Form von Lachen und Lächerlichkeit gut. So wird im obigen Zitat deutlich, dass für ihn in den betreffenden Situationen stets der gegenseitige Respekt gewahrt bleiben muss (‚decent language', ‚without offence'). Auch an anderen Stellen schließt er aggressive Formen des Lachens, die nicht dem kulturellem Spektrum der *politeness* angehören, explizit aus.[201] Des Weiteren betont er gegenüber seinem fiktiven

198 „If men are forbid to speak their minds seriously on certain subjects, they will do it ironically. [...] The greater the weight is, the bitterer will be the satire. The higher the slavery, the more exquisite the buffoonery" (Shaftesbury: Sensus Communis, S. 34f.).

199 Mit der Metapher der unsichtbaren Hand des Markts wird Adam Smith etwa 25 Jahre nach Shaftesburys *Sensus Communis*-Essay das urliberale Versprechen versinnbildlichen, dass nicht Regulation oder Kooperation, sondern nur die freie Konkurrenz von Angebot und Nachfrage das größtmögliche *Wealth of the Nations* schaffen werden (Zum Einfluss Shaftesburys auf die Diskurse der schottischen Moralphilosophie vgl. Eagleton: Ästhetik, S. 38-47). Und tatsächlich setzt Shaftesbury sein Humorverständnis dezidiert in Analogie zur bürgerlichen Freihandelslehre: „For wit is its own remedy. Liberty and commerce bring it to its true standard. The only danger is the laying an embargo. The same thing happens here, as in the case of trade. Impositions and restrictions reduce it to a low ebb: Nothing is so advantageous to it as a free port" (Shaftesbury: Sensus Communis, S. 31).

200 „Truth, it is supposed, may bear *all* lights, and one of those principal lights, or natural mediums, [...] is ridicule, or that manner of proof by which we discern whatever is liable to just raillery in any subject" (Shaftesbury: Sensus Communis, S. 30).

201 Zum Ideal der Politeness, das Shaftesbury zu Beginn von *Sensus Communis* mehrmals herbeizitiert, vgl. Klein: Culture of Politeness. Den aus seiner Sicht problematischen Formen des Komischen, die dieser Umgangsnorm nicht

Brieffreund, dass das freie humoristische Streitgespräch keineswegs in aller Öffentlichkeit stattfinden soll.[202] Stattdessen begrenzt er es auf einen ganz bestimmten sozialen Rahmen: „For you are to remember, my friend, that I am writing to you in defence only of the liberty of the Club, and of that sort of freedom which is taken amongst gentlemen and friends who know one another perfectly well“[203]. Die unzensierte ästhetische Probe auf das ‚wahrhaft Lächerliche‘ sieht Shaftesbury also am besten in Salons aufgehoben, in denen befreundete Gentlemen respektvoll miteinander verkehren – womit er sich auf eine zentrale Erscheinung der politischen Kultur der Aufklärung bezieht, die für das im Vergleich zum sonstigen Europa bereits recht liberale England dieser Zeit typisch ist.[204]

Lenz Prütting hat diese Selbstbegrenzung auf die ‚Clubs‘ so gedeutet, dass sich in diesem geschützten Kontext die neue undogmatische Lachkultur, die Shaftesbury vor Augen schwebt, „gleichsam im Experimentalstadium“[205] entfalten soll – eine Lesart, die an Jürgen Habermas’ berühmte These erinnert, dass Salons, Clubs und Kaffeehäuser die historische Keimzelle des

entsprechen, bezeichnete Shaftesbury als ‚gross raillery‘, ‚offensive raillery‘ oder auch ‚buffoonery‘ (vgl. Shaftesbury: Sensus Communis, S. 31-36).

202 „The public is not, on any account, to be laughed at t its face or so reprehended for its follies as to make it think itself contemned. […] *It belongs to men of slavish principles* to affect a superiority over the vulgar and to despise the multitude“ (Shaftesbury: Sensus Communis, S. 36, [meine Hervorhebung, H. R.]).

203 Shaftesbury: Sensus Communis, S. 36: „For you are to remember, my friend, that I am writing to you in defence only of the liberty of the Club, and of that sort of freedom which is taken amongst gentlemen and friends, who know one another perfectly well."

204 Hier schreibt Shaftesbury im Vergleich zu Hobbes vor einem anderen gesellschaftlich-politischen Hintergrund: Während jener zu den unruhigen Zeiten des englischen Bürgerkriegs lebte (und ein vehementer Verteidiger der Monarchie war), stehen die Vorzeichen bei Shaftesbury zu Beginn des 18. Jahrhunderts eindeutig auf Entspannung und Demokratisierung. Im Zuge der „Glorious Revolution“ von 1688 führte u. a. die Bill of Rights zu einer massiven Stärkung des Parlaments, wurden elementare individuelle Grundrechte festgeschrieben und eine ökonomische Liberalisierung begünstigte den Aufstieg Englands zur globalen Handelsmacht. Shaftesbury hat an diesen Entwicklungen als Abgeordneter der liberalen Whigs aktiv Anteil genommen. Zu diesem historischen Kontext vgl. Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 865-874, sowie Eagleton: Ästhetik, S. 32-37.

205 Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 876.

universalistisch-demokratischen Modells bürgerlicher Öffentlichkeit darstellten.[206] Tatsächlich läuft vieles bei Shaftesbury darauf hinaus, dass Witz und Humor mit ihrer spielerischen Verkehrung des Gewohnten die exemplarischen Artikulationsformen eines nicht von der Staatsgewalt zensierten, aufgeklärten und urteilsstarken Gemeinwesens darstellen sollen. Jedoch darf man über diese Interpretation nicht vergessen, dass es sich bei den Mitgliedern dieser Clubs um eine bürgerlich-adlige Elite handelt.[207] Die von Shaftesbury eingeforderte ‚freedom of raillery' spielt sich *realiter* in einem recht abgeschotteten sozialen Raum ab, womit die Reichweite dieses Freiheitsappells durchaus fraglich wird.

Für Shaftesbury selbst erscheint die Exklusivität der Clubs indessen keineswegs problematisch. Anstatt darin ein ungerechtfertigtes – potentiell lächerliches – Privileg zu erkennen, wird er nicht müde, das England seiner Zeit über alle Maßen für seine demokratische Liberalität zu loben.[208] Diesem Stolz verschafft er wiederholt auch *ex negativo* Ausdruck, nämlich durch herablassende Äußerungen gegenüber der angeblichen lachkulturellen Engstirnigkeit anderer Länder und Völker.[209] Angesichts dieser chauvinistischen Tendenzen kommt „Shaftesburys Konzeption der Freiheit des Witzes nicht besonders demokratisch"[210] daher, sondern hat in ihrer Entgrenzung eine

206 Vgl. Habermas: Strukturwandel, S. 90-107.

207 Zur englischen Salonkultur des frühen 18. Jahrhunderts als Spiegel einer politischen Allianz von Bürgertum und Adel vgl. Habermas: Strukturwandel, S. 91ff. Anders als Habermas bisweilen unterstellt wird, zeigt sich dieser über die Diskrepanz zwischen dem bürgerlichen Ideal universellen Räsonnements und den historisch auffindbaren Formen von Öffentlichkeit sehr wohl im Klaren. Die (in der Habermas-Rezeption meist übersehene) Pointe liegt darin, dass er diese Spannung von Ideal und Realität produktiv wenden will: „Nicht als ob mit den Kaffeehäusern, den Salons und den Gesellschaften im Ernst [sic!] diese Idee des Publikums verwirklicht worden sei; wohl aber ist sie mit ihnen als Idee institutionalisiert, damit als objektiver Anspruch gesetzt und insofern, wenn nicht wirklich, so doch wirksam geworden" (Habermas: Strukturwandel, S. 97).

208 Vgl. etwa Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 5 und S. 18f., sowie Shaftesbury: Sensus Communis, S. 50f.

209 So „serviert Shaftesbury seine Verteidigung des Humors mit einer großen Portion an britischem Chauvinismus" (Critchley: Über Humor, S. 99), etwa gegenüber den ‚trübsinnigen Juden' (vgl. Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus, S. 19) oder der plumpen ‚buffoonery' der von der katholischen Kirche tyrannisierten Italiener (vgl. Shaftesbury: Sensus Communis, S. 35).

210 Critchley: Über Humor, S. 99.

immanent exkludierende Kehrseite. Auf diesen Sachverhalt weist auch Niklas Luhmann hin, der den elitären Subtext von Shaftesbury Humortheorie daraufhin zuspitzt, dass hier die *schichtspezifische Interaktion* zum letztgültigen Kriterium des Lächerlichen werde.[211] Denn, so Luhmann, an die Stelle einer religiös oder rationalistisch begründeten Regulation und Ächtung des Lächerlichen trete nun ein „selbstreferentiell[er] Zirkel […], in dem die Schichtzugehörigkeit als Bedingung des richtigen Urteilens und das richtige Urteilen als Bedingung der Schichtzugehörigkeit gesetzt ist“[212].

Spätestens mit dieser zirkulären Interdependenz von Gemeinschaft und Urteil ist man bei Shaftesburys Leitbegriff des *sensus communis* angekommen, in dem sich seine Vorliebe für die Geschmacksgemeinschaften der Klubs und seine Kritik an „einer rationalistisch orientierten Erkenntnistheorie“[213] begegnen. *Sensus communis* ist dabei ein schillernder Begriff, der in der antiken Rhetorik ursprünglich für ein Ensemble kollektiver Grundüberzeugungen und Meinungen steht, das den Wirkungskreis einer Rede definiert und daran anschließend in der „aristotelisch-thomistischen Scholastik“[214] eine intuitive Form von Erkenntnis jenseits rationaler Deduktion bezeichnet – im Sinne von ‚Lebensklugheit‘ ‚Alltagsverstand‘, oder ‚gesunder Menschenverstand‘.[215] Gegenüber dieser zweiten, quasi-physiologischen Bedeutung von *common sense* zielt Shaftesbury mit seinem Rückgriff auf die römische Form auf eine *politische* Neufassung des Begriffs.[216] In seinem Verständnis umfasst der *sensus communis* ein kollektives Urteilsvermögen, das sich auf einen immer schon geteilten Erfahrungshorizont bezieht und alle

211 „[…] woher kommt die Sicherheit, dass nichts Wertvolles über Bord geht, wenn man der Lächerlichkeit freies Spiel lässt? Und woher kommt die Sicherheit, dass etwas Haltbares, Unverspottbares übrig bleibt? […] [H]ier liegt die letzte Garantie in der schichtspezifischen Interaktion. […] Das setzt schichtspezifisch erreichbaren Konsens voraus und bedeutet zugleich das dem rein destruktiven Spott durch Interesse an der Fortsetzung der Interaktion Grenzen gezogen wird“ (Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 138).

212 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 139.

213 Kleger: Common Sense als Argument (2. Teil), S. 34.

214 Ebd., S. 28.

215 Zu Geschichte und Idee des Begriffs vgl. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 24-40; Kleger: Common Sense als Argument (Zwei Teile).

216 Zu Shaftesburys Verehrung der ‚ancients‘, die über die in Renaissance und Aufklärung übliche Form der idealisierten Bezugnahme auf die griechische und römische Antike hinausgeht, vgl. Cassirer: Shaftesbury, S. 159ff.

expliziten familiären, gesetzlichen, religiösen und philosophischen Normen und Dogmen übersteigt bzw. in sich aufnimmt.[217]

In emphatischer Gegenüberstellung zu der von ihm wieder kritisierten rationalistischen und religiösen Bigotterie konturiert Shaftesbury den *sensus communis* somit als ein „grundlegend[es] Sozialgefühl“[218] – das für ihn in besonderer Weise mit Witz und Humor verbunden ist. Gerade im gewandten Umgang mit Scherz, Ironie und Spott etc. beweise sich ein dynamisches und implizites Gespür für die Grundlagen des sozialen Miteinanders: „It is the height of sociableness to be thus friendly and communicative“[219]. Gegenüber den traditionellen Kategorien des Lächerlichen stellt er die Sinn- und Wirkhorizonte des Komischen damit auf dem Kopf: Das vorrangige Prinzip von Lachen und Humor liegt für Shaftesbury nicht länger in einer mit Feindseligkeit, Überheblichkeit und Aggression assoziierten Reaktion auf eine Normabweichung, sondern in der Entfaltung des politischen Gemeinsinns.[220]

Mit dem *sensus communis* zielt Shaftesbury indessen dezidiert nicht auf ein mehrheitliches Gefühl[221]; ihm geht es vielmehr um eine gewisse *strukturelle* Kollektivität und Intersubjektivität von sinnlicher Erfahrung. Diese Funktionsweise des Gemeinsinns erläutert er zu Beginn des zweiten Kapitels anhand des fiktiven Szenarios einer komischen Situation, in der gleich mehrere differente, divergierende Erfahrungsweisen auftreten: Demzufolge würde ein äthiopischer Reisender, der sich zur Karnevalszeit in Europa befände und der weder mit diesem Brauch noch mit dem normalen europäischen Lebensstil vertraut wäre, anfangs große Schwierigkeiten bekommen,

217 Vgl. hierzu pointiert Billig: Hidden routes, S. 104-109.

218 Kleger: Common Sense als Argument (Teil 2), S. 37.

219 Shaftesbury: Sensus Communis, S. 43.

220 Diesen komiktheoretischen Faden hat in der Gegenwart Simon Critchley wieder aufgegriffen, der in seiner Humortheorie an Shaftesburys Verständnis des *sensus communis* anknüpft. Auch für Critchley ist Humor das Medium sozialer Vergemeinschaftung schlechthin, weil „Humor uns [dadurch] zum sensus communis zurückruft […], dass er für einen Augenblick aus dem common sense herausholt, womit Witze als Momente eines dissensus communis wirken. In seinen machtvollsten Momenten […] ist der Humor eine paradoxe Form der Rede und des Handelns, die unsere Erwartungen zerstört […]“ (Critchley: Ein unmögliches Thema, S. 152).

221 „If the majority were to determine common sense, it would change as often as men changed“ (Shaftesbury: Sensus Communis, S. 37).

diesen kulturellen Ausnahmezustand als solchen zu erkennen; das Ergebnis wäre laut Shaftesbury eine bizarre Serie des Aneinander-vorbei-Lachens, in dem der Reisende kraft seines *common sense* über die Lächerlichkeit der Masken und Kostüme, die Europäer hingegen über das aus ihrer Sicht anlasslose Lachen des Fremden lachen würden.[222]

Wenngleich – oder gerade weil? – sich in diesem Karnevalszenario erneut die chauvinistische Seite Shaftesburys zeigt[223], veranschaulicht diese Episode mit ihrem beständigen Umschlag des Nicht-Vertrauten ins Vertraute, Geteilte, Öffentliche sehr gut, worauf Shaftesbury mit dem *sensus communis* abzielt: Der Gemeinsinn gilt ihm als univerzichtbare „Grundlage zur Herstellung einer gemeinschaftlichen Ordnung“[224]. In einem (für Shaftesbury ungewöhnlich langen) philologischen Exkurs definiert er den *sensus communis* als ein vielgestaltiges Ensemble aus kollektiven Grundüberzeugungen und Neigungen, die den Zusammenhalt und die gegenseitige Anteilnahme einer politischen Gemeinschaft immer wieder aufs Neue stiften:

> sense of public weal and of the common interest, love of the community or society, natural affection, humanity, obligingness, or that sort of civility which rises from a just sense of the common rights of mankind, and the natural equality there is among those of the same species.[225]

Wie man sieht, bezieht Shaftesburys den *sensus communis* eng auf die Freiheits- und Gerechtigkeitsversprechen der Aufklärung, er verleiht ihm den

222 Das etwas unvermittelt eingeschobene Szenario findet sich in Shaftesbury: Sensus Communis, S. 39.

223 Denn die rhetorisch virtuos entfaltete Karnevalsepisode – in der es allegorisch um ein allgemeines soziales Maskenspiel geht – speist sich elementar aus einem bestimmten Phantasma kultureller Fremdheit. So steht der äthiopische Reisende in dem Szenario für das ‚ganz Andere‘, für einen unzivilisierten Außenseiter, der in seiner Lächerlichkeit genauso determiniert scheint wie zuvor der plumpe Pöbel. Insofern lässt sich dieses fragwürdige Wechselspiel aus Anerkennung und Verkennung auch als Urszene einer in sich gespaltenen Moderne lesen, in der nicht naturwüchsige kulturelle Bindungen, sondern die Begegnung mit dem ‚Fremden‘ zur Bedingung der Möglichkeit von Subjektivität und Identität wird. Vgl. dahingehend Sigler: Foreignness, Subjectivity and Intersubjectivity, der das Szenario aus einer lacanschen Perspektive als eine Intersubjektivitätstheorie *avant la lettre* deutet.

224 Felten: Funktion des sensus communis, S. 137.

225 Shaftesbury: Sensus Communis, S. 48.

Status eines breiten „Sammelbegriff[s] mit einem allumfassenden, staatsbürgerlichen Sinn“[226]. Insofern ist die Gefühlskategorie des *sensus communis* bei Shaftesbury stets auch ein „Begriff der politischen Theorie“[227]. Genauer gesagt, handelt es sich um einen alternativen Begriff *des* Politischen, der im Unterschied zu Hobbes nicht naturwüchsige Feindschaft, sondern reflexive Verbundenheit als den primären Ausgangspunkt aller Politik setzt.

Dieser Status eines alternativen politischen Fundamentalkriteriums wird dabei vor allem an der nachfolgenden Begriffsgeschichte von *sensus communis* und *common sense* deutlich. Denn ganz so wie man im vorherigen Kapitel von der Naturzustands- und Kriegslehre Thomas Hobbes’ eine Linie zu einem *dissoziativen* Verständnis des Politischen bei Carl Schmitt und anderen ziehen konnte[228], lässt sich Gleiches nun für das Gegenbild eines gemeinsamen affektiv-sinnlichen Urteils- und Erfahrungsraums tun. Ausgehend von Shaftesburys Revolutionierung des Begriffs, zumeist vermittelt über Kants Shaftesbury-Rezeption[229], taucht der Topos des Gemeinsinns wiederholt in solchen politischen Theorien auf, die auf die Frage politischer *Assoziation* fokussieren. Dies gilt beispielsweise für Hannah Arendts Erweiterung der reflektierenden Urteilskraft zum politischen Vermögen schlechthin[230], es

226 Kleger: Common Sense als Argument (2. Teil), S. 34.

227 Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 870.

228 Vgl. den vorangegangenen Abschnitt.

229 Aus Kants *Kritik der Urteilskraft* stammt die klassische Definition des *sensus communis* als der „Idee eines *gemeinschaftlichen Sinnes*, d. i. eines Beurteilungsvermögens […], welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten, und dadurch der Illusion zu entgehen, die aus subjektiven Privatbedingungen, welche leicht für objektiv gehalten werden könnten, auf das Urteil nachteiligen Einfluß haben würde. Dieses geschieht nun dadurch, daß man sein Urteil an anderer, nicht sowohl wirkliche als vielmehr bloß mögliche Urteile hält, und sich in die Stelle jedes andern versetzt, indem man bloß von den Beschränkungen, die unserer eigenen Beurteilung zufälligerweise anhängen, abstrahiert“ (Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 225). Neben dem Begriff des *sensus communis* sind zahlreiche weitere Aspekte von Kants ästhetischer Theorie bei Shaftesbury bereits angelegt, nicht zuletzt die Denkfigur des ‚interesselosen Wohlgefallens‘ (vgl. Cassirer: Shaftesbury, S. 169). Zur Stellung des *sensus communis* in Kants Ästhetik siehe Felten: Funktion des sensus communis.

230 Vgl. Arendt: Urteilen, S. 103-120. So liest Arendt die Kant’schen Begriffe von Gemeinsinn und Einbildungskraft dezidiert als *politische* Begriffe, als

gilt für die Hegemonietheorie des Marxisten Antonio Gramsci, in welcher dem gesellschaftlichen Alltagsverstand, dem „senso comune", eine zentrale Funktion in der unbewussten Verankerung politischer Herrschaft zukommt[231], und es gilt für Richard Rortys Programm, der anhaltenden Unversöhnlichkeit von Öffentlichem und Privatem mit einem ‚ironischen Liberalismus' Rechnung zu tragen.[232]

Wenngleich sich nicht alle diese Positionen dezidiert auf Shaftesburys *sensus communis* beziehen, zählt er zu den wichtigsten Gründungsfiguren einer assoziativen Theorie des Politischen – *und* des Komischen. Innerhalb der Philosophie der Aufklärung steht seine Position für so ziemlich das Gegenteil der politischen Anthropologie der Feindschaft, die wir aus dem *Leviathan* kennen: Denn während Hobbes alle Affekte und insbesondere das Lachen auf Furcht, Egoismus und Machtstreben zurückführt, ist der Mensch bei Shaftesbury nicht länger ein Sklave seiner Leidenschaften; er propagiert ein diametral entgegengesetztes Menschenbild, in dessen Mittelpunkt ein von Natur aus aktives und reflexives Gefühlsverständnis steht.[233] In alldem

immanent auf eine politische Gemeinschaft bezogene Formen des Urteilens: „sensus communis ist das, an was das Urteil in jedem von uns appelliert, und es ist dieser mögliche Appel, der den Urteilen ihre spezifische Gültigkeit gibt" (Arendt: Urteilen, S. 112).

231 Vgl. Gramsci: Gefängnishefte S. 111-132, sowie ergänzend Kebir: Zum Begriff des Alltagsverstandes, S. 74ff.

232 Rorty aktualisiert in seinen politischen Schriften dabei eine schon bei Shaftesbury (und Kant) im Raum stehende Unterscheidung zweier Grundformen von ‚Gemeinsinn'. So lehnt er einen fundamentalistischen *common sense* vehement ab (Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 127ff.), hält aber *wegen* der Unmöglichkeit metaphysischer Letztbegründungen den selbstbezüglich-patriotischen Appel an einen ‚sense of commonality' für ein notwendiges Moment eines jeden solidarischen und liberalen Projekts. Zu Rortys Position vgl. auch den Abschnitt „Wi(e)der ein Lob der Ironie" in Kapitel 4.

233 Zum Kontrast des Menschenbilds von Hobbes und Shaftesbury siehe Geisenhanslüke: Philosophie, S. 69, der bei Hobbes ein Nachwirken des christlichen Topos der ursprünglichen Sündhaftigkeit des Menschen beobachten will. Hier wäre freilich zu präzisieren, dass Hobbes gerade *nicht* religiös argumentiert, sondern dass er der christlichen Affektfeindlichkeit mit seiner Konstruktion des Naturzustands gewissermaßen eine rational-säkulare Neuauflage beschert hat – wobei sich dadurch kaum etwas am Verhältnis zwischen Hobbes und Shaftesbury ändert. Denn es ist eine „entscheidende Voraussetzung von Shaftesburys Gefühlsverständnis [...], dass er sich von den Moralkonzeptionen

widerspricht Shaftesbury der zentralen Prämisse von Hobbes' Gesellschaftstheorie, dass in letzter Instanz nur die blanke Furcht vor staatlicher Gewalt der Moral zu ihrem Recht verhelfen könne. Diesem Ideal von totaler Affektkontrolle setzt das Modell des *sensus communis* ein sinnlich-reflexives Verständnis von Sozialität entgegen, in dem gesellschaftlicher Zusammenhalt in Intuition, Neigung und Geschmack begründet ist:

> Voller Entsetzen für eine Nation von Krämern, wie sie Hobbes beschrieben hatte, ergreift Shaftesbury Partei für das Ästhetische als Alternative, für eine Ethik auf der Grundlage sinnlicher Affekte und für eine menschliche Natur, die ihren Zweck in sich selbst hat, weil sie an sich Vergnügen findet.[234]

Wo Hobbes die Regeln politischer Ordnung ganz aus dem rationalen Eigeninteresse der Akteure ableitet und die Unterdrückung der konkurrierenden individuellen Leidenschaften als oberste Staatsräson gilt, verspricht bei Shaftesbury erst die freie Entfaltung des menschlichen Fühlens und Begehrens eine Verbesserung der sozialen und moralische Normen.[235] Diese Gegensätze verdichten sich in der entgegengesetzten politischen Rolle, die dem Komischen zugesprochen wird. Was für den einen noch als bedrohlicher Rückfall in den vorsozialen Kriegszustand gilt, ist für den anderen nun zentrales Medium sozialer Verbundenheit.[236]

Dass sowohl *Verständnis* als auch *Verhältnis* von Komik und Politik hier grundsätzlich anders als bei Hobbes konturiert sind, macht Shaftesbury in seinen Texten selbst zur Genüge deutlich.[237] Explizite Kritik übt er dabei vor allem am Szenario des vorsozialen, kriegerischen Naturzustands (also

christlicher Heilslehren wie auch von einer rationalistischen Auffassung menschlicher Tugend absetzt" (Baum/Renz: Shaftesbury, S. 353).

234 Eagleton: Ästhetik, S. 37.

235 Dies verweist erneut auf einen allgemeinen Wandel der Emotions- und Moraldiskurse: „Anders als in den Affektenlehren des 17. Jahrhunderts zielen also die Gefühlslehren des 18. Jahrhunderts nicht auf die Heilung *von* unseren Emotionen, sondern *durch* sie ab, oder genauer: durch das neu bestimmte Vermögen des menschlichen Gefühls oder Selbstgefühls" (Baum/Renz: Shaftesbury, S. 353).

236 Vgl. Critchley: On humour, S. 81f.

237 Vgl. auch Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 869: „Durch alle Abhandlungen Shaftesburys zieht sich wie ein roter Faden die Polemik gegen Thomas Hobbes [...]".

an jenem Nexus, von dem aus Hobbes die Verwerfung des Komischen und die Begründung des Politischen begründet). Demgegenüber wird im naturphilosophischen Dialog „Die Moralisten" die Neigung zu Geselligkeit und Gemeinschaft als ein intrinsischer Bestandteil der menschlichen Natur dargestellt[238]; und in *Sensus Communis* diskreditiert Shaftesbury Hobbes' Prämisse einer reinen Wolfsnatur des Menschen als unvereinbar mit der Existenz von Gesellschaft: keine Regierung der Welt könnte die Einhaltung von sozialen Tugenden sicherzustellen, wäre nicht ein natürliches Gespür, eine *natural affection* für Werte wie *justice, faith* oder *duty* vorhanden.[239]

Im Unterschied zu anderen Hobbes-Kritikern der Aufklärung wie seinem Lehrer John Locke oder Jean-Jacques Rousseau will Shaftesbury dabei keine alternative politische Vertragstheorie entwerfen. Im Gegenteil lehnt er die Reflexion auf einen vor-politischen Naturzustand und eine vertragstheoretische Begründung von Gesellschaft dezidiert ab.[240] Auch hier zeigt sich, dass er auf ein nicht nur inhaltlich, sondern auch formal vollkommen anderes Modell politischer Theorie abzielt: Anstatt mit dem Kriegszustand und dem menschliche Eigeninteresse negative Kriterien zu wählen, bildet nicht *Dissoziation*, sondern *Assoziation* den Ausgangspunkt seines Denkens. Politische Gemeinschaft wird nicht als strategischer Zusammenschluss vereinzelter, feindseliger Individuen beschrieben, sondern besteht in der sinnlichen Immanenz einer gleichsam immer schon gefühlten Verbundenheit.

Indessen stößt dieses ästhetisch-moralische Modell politischer Assoziation immer wieder an Grenzen: Obwohl für das Urteil über das Lächerliche kein anderes Kriterium gelten dürfte als natürliche Neigung und Selbstreflexivität allein, zieht er die exklusive ‚freedom of the club' entschieden dem lärmenden Pöbel auf dem Marktplatz vor. Und wie man an der Herleitung des

238 Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus S. 123-130.

239 Die zentrale Passage hierzu ist Shaftesbury: Sensus Communis, S. 51f., welche die Unhaltbarkeit einer kategorischen Entgegensetzung von natürlichem Begehren und sozialer Verpflichtung zum Thema hat (Shaftesbury verwendet passenderweise das Wort ‚ridiculous'). Ein anderes Beispiel ist Shaftesbury: Sensus Communis, S. 42-44, wo sich Shaftesbury an einem performativen Widerspruch bei Hobbes reibt, demzufolge aus einer wölfischen Natur des Menschen eigentlich folgen müsste, dass Hobbes diese Erkenntnis für sich behalten würde: „It is not fit we should know by nature we are all wolves. Is it possible that one who has really discovered himself such shold take such pains to communicate such a discover?" (Shaftesbury: Sensus Communis, S. 44).

240 Vgl. Kleger: Common Sense als Argument (2. Teil), S. 34.

sensus communis über den imaginären Karnevalsbesuch eines äthiopischen Reisenden sieht, sind auch nationale und kulturelle Differenzen mit eindeutigen Geschmacksrangfolgen verbunden. In beiden Fällen greift Shaftesbury auf ein politisches Außen zurück, um die innere Selbstverständlichkeit und Allgemeingültigkeit des Gemeinsinns zu verdeutlichen. Insofern erweist sich die absolute Harmonie von Sozialität, Sinnlichkeit und Moralität, die hier beschworen wird, zugleich als brüchig und anfechtbar: die universelle Freiheit des Komischen steht auf den tönernen Füßen des bürgerlichen Partikularismus.

Zwischenfazit: Die komische Differenz als ‚Paradigma der Modernitätserfahrung'?

Das enge Band zwischen Komik und Politik, das bei Shaftesbury geknüpft wird, unterscheidet sich grundlegend von den zuvor beschriebenen Positionen, die auf eine unversöhnliche Konfliktkonstellation hinauslaufen. Sowohl bei Platon und Aristoteles als auch bei Hobbes wurden komische Normabweichungen und ihre Affekte als ein die politische Ordnung bedrohendes Skandalon beschrieben, das einen gesellschaftlichen Nutzen nur in wohlkuratierten theatralen Dispositiven oder überhaupt nicht entfalten kann. Ganz anders Shaftesbury, der Lachen und Humor als sinnliche Ermöglichungsformen von Erkenntnis (die These eines *test of ridicule)* und Gemeinschaft *(*das Modell des *sensus communis)* gutheißt. Seine Position markiert einen Wendepunkt, an dem die allfällige komische Überschreitung und Umkehrung sozialer Normen nicht mehr als sanktionsbedürftig, als *lächerlich* erscheint. Stattdessen formuliert Shaftesbury den bürgerlich-liberalen „Wunsch nach einem gut gelaunten Lachen in freundschaftlicher Atmosphäre"[241]. Auf diesen „Paradigmenwechsel vom unziemlichen Verlachen zum Humor"[242], der sich bereits bei Shaftesbury ankündigt, soll im Folgenden ein genauerer Blick geworfen werden. Diesbezüglich gilt es insbesondere, die (bis heute nachwirkenden) Veränderungen des europäischen Komikdiskurses im 18. Jahrhundert in den Kontext einer postfundamentalistischen Gesellschaftstheorie zu stellen.

241 Geier: Philosophie des Humors, S. 152.
242 Schwind: Komisch, S. 348.

Die angesprochenen Veränderungen im lachkulturellen Gefüge zeigen sich am deutlichsten in einer schon bei Shaftesbury auffällig werdenden Tendenz zur *Erweiterung* und *Ausdifferenzierung* des begrifflichen Repertoires. So erfahren Wörter wie ‚Witz' oder ‚Humor', welche „zuvor verschiedenen Sinnbereichen zugehörten und auch mit dem Lachen nichts zu tun hatten"[243], im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert einen in mehreren europäischen Sprachen zu beobachtenden Bedeutungswandel, der auf eine deutliche Veränderung der lachkulturellen Parameter hindeutet. Denn mit dem intellektuellen Vermögen des Witzes und der Gemütslage des Humors sind es genuin subjektive Erfahrungsdimensionen, die nun zu entscheidenden Kategorien der Entstehung und Beurteilung einer komischen Situation werden. Beide Kategorien weisen damit über die tradierte Vorstellung eines ‚lächerlichen' Degradationsgeschehens hinaus, das auszulösen und wahrzunehmen als objektiv nieder und verwerflich gilt. Im Deutschen zeigt sich diese Ablösung und Infragestellung des Lächerlichen ferner und besonders markant am Wortfeld des *Komischen*, das „in der Mitte des 18. Jh. innerhalb einer Zeitspanne von nur wenigen Jahrzehnten aus einem explizit künstlerischen Bereich in lebensweltliche Wahrnehmungsbereiche ein[wandert]"[244] und hier in kürzester Zeit seine bis heute gültige Ausdehnung von einer theatral gerahmten Wahrnehmungssituation auf „alles irgendwie Belachenswerte"[245] erfährt. Dieser veränderte Sprachgebrauch führt zu der paradoxen Konstellation, dass eine Ausnahme, die die Regel bestätigt, selbst zur Regel mutiert: Die Kategorie des Komischen, die in ihrer traditionellen poetologischen Fassung ‚lächerliche' Vorgänge bezeichnet, deren Anschauung und Beurteilung ausnahmsweise legitim (weil harmlos) sein kann, erscheint nun als allgemeine Grundbedingung von Lachsituationen.

Bezogen auf diese Bedeutungsverschiebungen und Umdeutungen lässt sich am englischsprachigen Komikdiskurs des frühen 18. Jahrhunderts, dem hinsichtlich dieses Begriffswandels eine Schlüsselrolle zukommt, zunächst ein nicht immer trennscharfes Nebeneinander der „alten und neuen Ausdrücke im Bereich des Komischen – humor, wit, raillery, ridicule, burlesque, irony – […]"[246] beobachten (der unsystematisch vorgehende Shaftesbury ist dafür das beste Beispiel). Diesem eher unspezifischen Wandel steht eine

243 Geier: Philosophie des Humors, S. 111.
244 Kreuder: Komisches, S. 170
245 Schwind: Komisch, S. 338.
246 Ebd., S. 348.

zweite Diskursebene gegenüber, die in der Nachfolge von Shaftesbury und in kritischer Abgrenzung von Hobbes darum bemüht ist, die moralischen, emotionalen und sozialen Vorzüge des Lachens zu umreißen. Dies geschieht durch eine normativ aufgeladene „Oppositionsbildung“[247] zwischen den positiven und negativen Dimensionen des Komischen, wobei der Modus der Degradation nicht länger als Normal-, sondern als ein seltener Grenzfall behandelt wird.[248] Beispiele hierfür sind die Gegenüberstellung von *false humour* und *true humour* bei Joseph Addison[249] sowie eine von der Stoßrichtung her vergleichbare Differenzierung von *laughter* und *ridicule* bei Francis Hutcheson[250].

Der einschlägige Fall für die Aufstellung einer *komischen Differenz* ist ein fiktiver Brief des Dichters Alexander Pope an Oliver Cromwell aus dem Jahr 1710, der als das Gründungsdokument der „problemgeschichtlichen konstanten Unterscheidung von Verlachen und Mitlachen“[251] gilt. In kritischer Anspielung auf Hobbes’ Überlegenheitstheorie heißt es dort:

> I know some Philosophers [gemeint ist Hobbes, H. R.] define Laughter A recommending our selves to our own favour, by comparison with the weakness of another, but I am shure I very rarely laugh with that view, nor do I believe

247 Ebd., S. 350.

248 Zu diesen Bemühungen vgl. Schwind: Komisch, S. 347-353, Geisenhanslüke: Philosophie, S. 69f. sowie ausführlich Fietz: Theorie des Lachens, S. 240-251.

249 Die Begriffswahl macht deutlich, dass es um eine normative Unterscheidung zwischen einer gesellig-heiteren und einer diffamierend-aggressiven Form des Komischen geht. Zur Komiktheorie Addisons vgl. Fietz: Theorie des Lachens, S. 242ff.

250 Die Unterscheidung von *Laughter und Ridicule* ist bei Hutcheson, der sich dem Thema in einer dreiteiligen Artikelserie (Hutcheson: Reflections upon Laughter) annähert, in eine explizite Kritik an der Hobbesschen (Lach-)Anthropologie eingebettet: Die auf *Ridicule* bezogenen Register wie Überlegenheit, Aggression und Spott sind hier nurmehr eine *mögliche*, aber weder eine notwendige noch eine hinreichende Voraussetzung von ‚Laughter‘: „Laughter and Ridicule: this last is but one particular species of the former, when we are laughing at the follies of others; and in this species there may be some pretence to allege that some imagined superiority may occasion it; but then there are innumerable instances of Laughter, where no person is ridiculed; nor does he who laughs compare himself to any thing whatsoever“ (ebd., S. 13).

251 Schwind: Komisch, S. 343. Siehe auch Geier: Philosophie des Humors, S. 149-152.

> *Children* have any such consideration in their heads, when they express their pleasure this way: I laugh full as innocently as they, for the most part and as sillily. There is a difference too betwixt laughing *about* a thing and laughing *at* a thing […]. To conclude, those that are my friends I *laugh with*, and those that are not *I laugh at*.[252]

Pope stellt nicht nur eine, sondern gleich *zwei* Unterscheidungen auf, die die Reichweite einer reinen Überlegenheitstheorie des Lachens à la Hobbes einschränken. So unterscheidet er den ‚seltenen' Fall eines verächtlich gegen einen konkreten Anderen gerichteten ‚laughing *at*' strikt vom Fall des ‚laughing *about*' als einer gutmütigen, heiteren und also grundsätzlich zulässigen Affektäußerung. Diese Differenzierung besagt, dass nicht alle Formen von Lachen einer unmittelbaren Logik von Regelverstoß und Statusvergleich verpflichtet sind; man kann sich auch über Nebensächlichkeiten erheitern, ohne sich aggressiv gegen eine reale Sache oder Person zu richten. Während diese erste Unterscheidung damit eine politisch unschädliche Form von Komik einführt, die im Bereich des Sinnlich-Abstrakten verortet wird, zielt Pope mit ‚laugh *at*' und ‚laugh *with*' auf eine Differenzierung der sozialen Relationen, die Lachen zu erzeugen vermag. Damit stellt Pope dem Schema des aggressiven Verlachens das Szenario eines kollektiven, freundschaftlichen (Mit-)Lachens gegenüber, in dem affektive Bande zwischen den Lachenden gepflegt oder auch neu geknüpft werden können.

Somit bemüht Pope einen in sich gedoppelten Dualismus, der sowohl das solidarische *laugh with* als auch das kindlich-unschuldige *laugh about* vom Hobbes'schen *laugh at* abhebt. Darin wird oft ein komiktheoretischer Durchbruch hin zu einem friedlich-demokratischen Verständnis des Komischen gesehen, hinter das sich seither nicht mehr zurückfallen ließe.[253] Allein aus dem propositionalen Gehalt des Briefs erschließt sich diese Einordnung allerdings nicht sofort. So liegt etwa der Einwand nahe, Pope würde mit dem Mitlachen nur auf eine andere Seite eines (Aus-)Lachvorgangs aufmerksam machen, nicht aber auf ein gänzlich anderes Phänomen. Zwar mag richtig sein, dass Pope mit der gemeinsamen Erfahrung ein Moment benennt, welches im methodischen Individualismus eines Hobbes, bei dem immer ein einzelner Jemand ein Gegenüber verlacht, so nicht vorkommt. Doch

252 Pope: Correspondence, S. 111f.

253 Geier schreibt in erstaunlicher Bestimmtheit über Popes Brief: „Seitdem konnte das Lachen nicht mehr mit dem Auslachen gleichgesetzt werden" (Geier: Philosophie des Humors, S. 153).

prinzipiell lässt sich diese kollektive Erfahrungsdimension durchaus in einen Ansatz integrieren, der alles am Komischen auf Überlegenheit, Aggression und Strafe – und also auf *Lächerlichkeit* – zurückführt.[254] Soweit würde Pope die von Hobbes beschriebene antagonistische Affektstruktur der *sudden glory* also bestenfalls ergänzen, nicht aber begrenzen.

Das Wegweisende von Popes Brief liegt daher nicht im Begriff des Mitlachens als solchem, sondern in seinen *politischen* Implikationen. Denn er widerspricht energisch dem Szenario der Zersetzung der sozialen Ordnung durch das Lachen und schlägt eine alternative Sichtweise auf das politische Moment einer komischen Normabweichung vor. Wie Shaftesbury zieht Pope einem dissoziativen Modell (des gegenseitigen Verlachens) ein assoziatives Modell (des gemeinsamen Mitlachens) vor, in dem Lachen die politische Gemeinschaft weniger bedroht, sondern sie zuallererst sinnlich herstellt. Eine solche Mitlachgemeinschaft erscheint nicht länger als ein Kollektivappell zur schnellstmöglichen Rückkehr in eine objektiv fixierte Ordnung; in einer virtuosen Umkehrung der Beweisführung wird die geteilte komische Erfahrung zu einer genuinen Form des sozialen Zusammenhalts erklärt. Diese Neubestimmung der politischen Ontologie des Komischen, welche nicht mehr die spielerische Übertretung des Gewohnten als lächerlich tadelt, sondern im Gegenteil „das Mitlachen als gesellschaftlich integrationsfähige Handlungsintention propagiert"[255], ist das eigentlich (lach-)revolutionäre Moment von Popes Brief.[256]

254 So wird Henri Bergson in seiner 1900 erstmals veröffentlichen Lachtheorie (Bergson: Das Lachen) ganz wie Hobbes in ausnahmslos allen Lachsituationen Bestrafung und Herabsetzung am Werk sehen, aber auch den kollektiven Zügen des Komischen Beachtung schenken. In dieser Position findet also gleichsam eine Synthese beider Modelle statt: Anders als bei Hobbes gelten Komik, Lachen und Humor bei Bergson keineswegs als gesellschaftsschädliche Phänomene, sondern besitzen eine elementare „soziale Funktion" (Bergson: Das Lachen, S. 17). Obgleich hier den dissoziativen Tendenzen des Komischen kein willkürlicher Vorrang vor der gemeinschaftlichen Erheiterung zukommt, bringt diese gleichmacherische Verschränkung von Mit- und Auslachen jedoch neue Ungereimtheiten mit sich, auf die Theodor W. Adorno in seiner Kritik an Bergsons Komiktheorie hinweist. (Zu Adornos Position vgl. den entsprechenden Abschnitt in Kapitel 3).

255 Schwind: Komisch, S. 347.

256 Auch bei Andreas Kablitz findet sich – in einem etwas anderen Zusammenhang – die Überlegung, dass die Unterschiede zwischen (früh-)neuzeitlichen

An der Unterscheidung von Mit- und Auslachen zeigt sich somit exemplarisch, wie in und mit dem veränderten Komikdiskurs des 18. Jahrhunderts die tradierte Begründungsstruktur philosophischer Lachverbote fragwürdig wird. Für Pope ist die (Wieder-)Herstellung gemeinsamer Bande, wie sie im „Humor als eine[r] Form des *sensus communis*"[257] und im „Lachen einer Gruppe"[258] auftritt, der ‚lächerlichen' Verletzung moralischer und sozialer Normen mindestens ebenbürtig. Hier kommt in der Idee eines *anderen* Lachens, das nicht auf Überlegenheit, Verachtung und Anmaßung gegründet sein soll – neben einem neuartigen Emotions- und Subjektverständnis[259] – nicht zuletzt ein *anderes* Kontingenzbewusstsein zur Geltung: Während die holistischen Sozialtheorien von Platon und Hobbes das Lachen dafür verurteilen, die Immanenz der politischen Ordnung zu überschreiten, steht das *Mit*lachen für eine aufgeklärte Haltung gegenüber der Kontingenz von Hierarchien, Konventionen und Riten – für die kollektive Reflexion der Möglichkeit, dass es auch anders werden könnte.[260]

Das verstärkte Interesse für die assoziative Seite des Komischen, das in Konzepten wie Mitlachen und Gemeinsinn zum Ausdruck kommt, erscheint insofern mit der Abkehr von einer bestimmten Vorstellung von sozialer

---

und antiken Theorien des Komischen des Komischen am „ontologischen Status einer Ordnungsverletzung" (Kablitz: Lachen und Komik, S. 135) festzumachen seien. Für Kablitz zeichnen sich (früh-)neuzeitliche Theorien durch die Einsicht in die Gemachtheit jedweder Ordnung aus. Bis zu einem gewissen Grad ist dies auch für Hobbes zutreffend; die genuine *Modernität* von Popes Brief liegt demgegenüber in der Aufgeschlossenheit gegenüber der komischen Normabweichung.

257 Critchley: Über Humor, S. 107.

258 Bergson: Das Lachen, S. 16.

259 „Wurde zu Beginn des 17. Jh. das Lachen noch mit dem Verlachen gleichgesetzt, gewann es zur Mitte des Jahrhunderts hin einen Stellenwert: als jene genuin menschliche Emotion, deren Erfahrung doch zumeist als angenehm empfunden wird. Der Mensch im Sinne eines aufgeklärten Sentimentalismus des 18. Jh. schließlich ist mit ‚good nature' und einem angeborenen ‚moral sense' ausgestattet, ohne den Zusammenleben nicht möglich wäre" (Schwind: Komisch, S. 347)

260 „Indem man [...] lacht, zeigt sich an, dass das Aufklärungsverbot momentan durchbrochen ist: wider Erwarten eben [sic] wird sichtbar, dass das Geltende nicht unbedingt das Geltende, wird sichtbar, dass das Nichtige nicht unbedingt das Nichtige ist" (Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 142).

Ganzheit verknüpft. In pointierter Form findet sich diese Beobachtung bei Niklas Luhmann, der Shaftesburys ‚Probe des Lächerlichen' in den Kontext eines umfassenden Transformationsprozesses der europäischen Gesellschaften gestellt hat, deren Systematik sich im 18. Jahrhundert nicht länger durch eine (absolutistische) „Repräsentation des Ganzen im Ganzen"[261] bzw. durch klar regulierte Standesgrenzen erschließe. Für Luhmann verweist Shaftesburys Begeisterung für die ‚weichen' Interaktionsmechanismen einer komischen Situation – wie Geschmack, Intuition und sinnliches Urteilsvermögen – diesbezüglich auf einen Übergang von einer ‚rangbasierten' zu einer ‚funktionalen' Form sozialer Differenzierung.[262]

Dieser etwas eigenwilligen, spezifisch systemtheoretischen Deutung muss man sich nicht vorbehaltlos anschließen.[263] Der springende Punkt ist, dass Luhmanns These die ästhetisch-moralische Aufwertung von komischen „Sinnformen"[264] in den Kontext eines gesellschaftlichen Verlusts an „Weltsicherheit"[265] rückt. Denn damit ist ein Topos aufgerufen, in dem sich nach

---

261 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 139.

262 Zur gesellschaftstheoretischen Einordnung vgl. ebd., S. 129-132. Zu Luhmanns Deutung von Shaftesbury, den er als Beispiel für die Ausbreitung einer „Semantik des Verzichts auf objektive Kriterien" (ebd., S. 133) heranzieht, vgl. ebd., S. 133-139.

263 Das Beispiel der differenzierenden Qualitäten des Humors dient bei Luhmann vor allem dem Zweck, die Untauglichkeit einer marxistischen Klassentheorie aufzuzeigen, die Klassen als fixe Determinanten der Gesellschaft begreifen würde, und nicht, wie er es in besagtem Aufsatz vorschlägt, als eine selbstreflexive Kategorie eines funktional ausdifferenzierten Gesellschaftssystems, in der dieses soziale Ungleichheiten beschreibt. Allerdings weisen Fragen zur Herausbildung von Klassenbewusstsein und zur Rolle des Warenfetischs, wie sie im Anschluss an Marx u. a. von Lukács, Gramsci und Adorno aufgeworfen wurden, durchaus in die Richtung eines solchen gleichermaßen reflexiven und funktionsorientierten Klassenbegriffs. So zeigt sich an Terry Eagletons Studie zur Ideologie des Ästhetischen (Eagleton: Ästhetik), dass man aus marxistischer Perspektive zu einem ganz ähnlichen Befund wie Luhmann gelangen kann: Eagleton, der sich ebenfalls ausführlich mit Shaftesbury beschäftigt, beschreibt das vermehrte Interesse für Formen ästhetischer Verbundenheit und Konsensualität im 18. Jahrhundert als eine verkappte Suche nach sinnlichen Kompensationsformen mangels einer transzendenten Legitimationsgrundlage der bürgerlichen Gesellschaft (vgl. Eagleton: Ästhetik, S. 24-41).

264 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 139.

265 Ebd.

Oliver Marchart so ziemlich alle führenden Sozial- und Gesellschaftstheorien einig sind: den postfundamentalistischen Befund eines ‚abwesenden letzten Grundes' moderner Gesellschaften.[266] Das Signum der Moderne besteht Marchart zufolge in der Errichtung eines paradoxen „Dispositivs der *Unsicherheitsgewissheit*"[267], das im Zuge massiver ökonomischer, politischer und kultureller Umwälzungen zusehends alle sozialen und weltanschaulichen Fundamente als brüchig und strittig, als selbstgemacht und fraglich erscheinen lässt.

> In dieser Hinsicht ist die Erfahrung von Kontingenz das entscheidende Charakteristikum der Moderne […]. Die Gesellschaft ist nicht einfach nur verunsichert, das war sie zu Kriegs- oder Krisenzeiten auch früher schon, sondern sie beginnt sich selbst *als kontingent* zu beschreiben. Damit ist gesagt, dass die Moderne ein verallgemeinertes Bewusstsein der Tatsache hervorbringt, dass die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse auch anders geordnet sein könnten […].[268]

Marchart selbst bezieht dieses genuin moderne Kontingenzbewusstsein vor allem auf die politische Zäsur der Französischen Revolution, in der sich die Erfahrung, „dass soziale Ordnung auf keinen unumstößlichen Fundamenten beruht und Gesellschaft daher *auch anders geordnet sein könnte*"[269], symbolisch einprägsam verdichtet.[270] Doch insofern er selbst einräumt, dass dieser „Verunsicherungsprozess […] natürlich schon lange vorher begonnen

266 Ich beziehe mich auf die beiden monographischen Re-Lektüren Marcharts, die den Umgang verschiedener soziologischer und philosophischer Positionen mit dieser ‚Ungewissheitsgewissheit' rekapitulieren: *Die politische Differenz* (Marchart: Die politische Differenz) ist der Unterscheidung zwischen *dem* Politischen und *der* Politik in einem teils poststrukturalistischen, teils postmarxistischen Theoriefeld gewidmet, welches Marchart als ‚französischen Linksheideggerianismus' tituliert. In der breiter angelegten Studie *Das unmögliche Objekt* (Marchart: Das unmögliche Objekt), geht es demgegenüber um das wechselvolle Schicksal des Gesellschaftsbegriffs in der Sozialtheorie des 20. Jahrhundert (u.a. geht es um den gerade angeführten Luhmann: ebd., S. 188-193).

267 Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 28.

268 Ebd., S. 30.

269 Ebd.

270 Zur Erschütterung der Legimitationsgründe des Ancien Régime durch die Französische Revolution, gipfelnd in der Ermordung Louis XVI. aus post-

hatte"[271], ist mehr als naheliegend, auch und gerade den Komikdiskurs der Aufklärung als Vorbote eines veränderten Umgangs mit sozialer Kontingenz zu lesen. Während Luhmann dieses Argument an der Position Shaftesburys entfaltet, sind die zuvor beschriebenen Verschiebungen im lachkulturellen Vokabular dafür ein weiteres, fast noch eindrücklicheres Beispiel. Der plötzliche Begriffswandel indiziert, dass in dieser Zeit „offensichtlich [...] zuvor noch klare und fixierte Standards moralischer, sozialer, religiöser Art verloren [gehen]"[272]. Mit der Ausbreitung von ästhetisch-reflexiven Kategorien wie Komik, Witz und Humor verschieben sich die Parameter komischer Situationen zusehends vom Objektiv-Äußerlichen ins Subjektiv-Innerliche, vom Konkreten ins Abstrakte.[273]

Die so veränderte Lachkultur ist ein Paradebeispiel für jene Gemengelage, für die bei Marchart der Begriff des Postfundamentalismus einsteht: Demzufolge kommt es in der Moderne mitnichten zu einer vollständigen Erosion *aller* gesellschaftlichen Fundamente, wie sie *anti*-fundamentalistische Narrative von einer fortschreitenden ‚Entzauberung der Welt' oder vom definitiven ‚Ende der großen Erzählungen' verkünden, sondern zu einer ungleich widersprüchlicheren Konstellation, in der konkurrierende Entwürfe des Sozialen

---

fundamentalistischer Perspektive vgl. Lefort: Die Frage der Demokratie, sowie Laclau/Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie, S. 185-193.

271 Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 29. Zur Verflechtung der Krisenerfahrung der französischen Revolution und den ‚kritischen' Diskursen der Aufklärung vgl. einschlägig: Koselleck: Kritik und Krise.

272 Schwind: Komisch, S. 347.

273 Auf komiktheoretischer Ebene lässt sich diese Krise des Lächerlichen am Paradigmenwechsel von Superioritätstheorien zu Inkongruenztheorien nachvollziehen, die ab 1750 als alternatives Erklärungsmodell für komische Situationen an Bedeutung gewinnen (siehe hierzu Geier: Philosophie des Humors, S. 153-158): die komische Erfahrung wird nicht mehr als ein eher reflexartiges Überlegenheitsgefühl konzeptualisiert, das stets auf ein konkretes lächerliches Verhalten bezogen ist, sondern als ein aus der Imagination erwachsendes Kontrast- und Widerspruchsphänomen, als ein ästhetischer Konflikt abstrakter Ideen. „Geht die Fraglosigkeit in der Bestimmung des Lächerlichen verloren [...], bedarf es einer Sachbestimmung des Komischen, nämlich dessen, was komisch ist, und dessen, was individuelle und kollektive kitzlige Stellen in einer je bestimmten Lachkultur sind. Hier hat sich die Inkongruenztheorie etabliert" (Schürmann: Lachen, S. 1375).

einander als „partielle, kontingente Gründungen“[274] gegenüberstehen. Diese Kippbewegung von Ent- und Neugründung lässt sich auch an den aufklärerischen Bemühungen, „eine neue Form des wohlwollenden Scherzens und humorvollen Lachens zu entwickeln“[275], nachvollziehen. Der Bruch mit der politischen Verwerfung des Lächerlichen verbindet sich hier quasi durchgängig mit einer Anrufung anderer Fundamente; sowohl in Shaftesburys *test of ridicule* als auch in Popes Differenzierung von Mit- und Auslachen speist sich die politische Aufwertung des Komischen aus Begründungsfiguren wie der ‚good nature‘ des Menschen und seines ‚moral sense‘. Die Infragestellung des fundamentalistischen Lach-Prinzips anmaßender Überlegenheit geschieht im Brustton der Überzeugung, dass das aufgeklärte Subjekt gegen solche Verfehlungen immun sei.

Niklas Luhmann macht in seiner Beschäftigung mit Shaftesbury bereits darauf aufmerksam, dass ein blindes Vertrauen in den *test of ridicule* auf eine Neutralisierung der sozialen Rahmungen einer komischen Situation hinausläuft. Wo sich die Freiheit von Scherz und Spott von vorneherein auf die „schichtspezifische Interaktion“[276] im elitären Kreis der Clubs reduziert (und sich mit einer „großen Portion an britischem Chauvinismus“[277] verbindet), gerät die emphatische Berufung des freien und gemeinsamen Geschmacksurteils über kurz oder lang zu einer Leerformel, um soziale Differenzen auf pragmatische Weise aufrechtzuerhalten.[278] Damit erweisen sich die aufklärerischen Bemühungen der Aufklärung um die Ausdifferenzierung und Kategorisierung verschiedener Modi und Formen des Lachens als äußerst ambivalent. Denn die „Unterscheidung zwischen amüsantem Mitlachen über (*about*) etwas und verächtlichem Auslachen (*at*), damit auch zwischen Komischem und Lächerlichem“[279], vermag unter diesen Bedingungen leicht

274 Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 36. Vgl. auch Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 79: „Die zwingende Konsequenz dieser Konstellation der Moderne ist, dass es Legitimationsgründe und Wahrmacher im Plural gibt, und dass also der je hegemoniale politisch umkämpft ist.“

275 Geier: Philosophie des Humors, S. 154.

276 Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 138.

277 Critchley: Über Humor, S. 99.

278 Luhmann sieht in der Aufwertung des Komischen einen Beleg, „dass und wie die Ordnung der Stratifikation im Übergang zum 18. Jahrhundert ihre Semantik veränderten Verhältnissen anpasst“ (Luhmann: Begriff der sozialen Klasse, S. 139).

279 Geier: Philosophie des Humors, S. 153.

in eine willkürliche Grenzziehung umzuschlagen – zwischen jenen, die sich zu benehmen wissen und jenen, die das nicht tun.

Auch darin erscheint der Topos der komischen Differenz nun als eine genuin moderne Angelegenheit. Denn neben einem gesteigerten sozialen Kontingenzbewusstsein vermittelt sich in der sprachlichen Verschiebung vom Lächerlichen zum Komischen nicht zuletzt ein notorisches Selbstmissverständnis der westlichen Moderne, die eigene Situiertheit und Repressivität im Deckmantel liberaler Humanität zu verleugnen.[280] Doch so wie sich der universelle Natur- und Menschenrechtsgedanke der Aufklärung in einer „grausig realgeschichtlichen Gesetzmäßigkeit“[281] mit dem Fortbestand sozialer Ungleichheit seit jeher als kompatibel erwiesen hat, gilt dies auch für das moralisch-ästhetische Paradigma des Komischen. Der „am Ideal der Humanität orientiert[e][282]“ Ruf nach einer Freiheit des Witzes verträgt sich im 18. Jahrhundert allzu gut mit massiven Vorbehalten gegen als verwerflich markierte Normabweichungen. Nicht nur von Shaftesbury wird die ‚Lachpalette‘[283] auf einen ganz bestimmten sozialen Rahmen hin verengt. Die gesamte aufklärerische Diskussion um ‚legitime‘ Arten und Formen des (Mit-)Lachens birgt eine „Gegenbewegung gegen die Aggressivität und den Wirklichkeitsbezug eines im Grunde satirischen Verlachens“[284] in sich. Symptomatisch hierfür ist der relativ rasche Aufstieg des Komischen zum neuen Leitbegriff, dessen „etymologische Auswanderung […] aus dem Komödientheater in die Lebenswelt in den Jahren zwischen 1740-1760“[285] nicht nur legitimierend wirkt, sondern auch und zugleich den (aristotelischen)

280 „Lange Zeit hat man uns glauben machen wollen, dass die moderne Welt als erste die Grenzen der engen, regional fixierten Bindungen aufgesprengt und die allgemeine Verbrüderung der Menschen verkündet habe. […] schon die Terminologie des Universalismus, die in Sätzen wie *Alle Menschen werden Brüder* ihren Ausdruck findet, [straft] sich selbst Lügen […]“ (Wallerstein: Ideologische Spannungsverhältnisse, S. 39).

281 Dath/Kirchner: Der Implex, S. 175. „Die Aufklärung ist nun mal das Instrument einer erfolgreichen Befreiungsbewegung gewesen, die durch ihren Sieg einen Vorteil nicht über die geschlagenen Unterdrücker, sondern auch über andere unterdrückbare Kollektive errungen hat […]“ (ebd.).

282 Geier: Philosophie des Humors, S. 123.

283 Zum Motiv einer reduzierten Lachpalette durch Shaftesburys ‚heitere Aufklärung‘ vgl. Lenz Prütting: Homo Ridens (Bd. 2), S. 898.

284 Schwind: Komisch, S. 333.

285 Ebd., S. 354.

Anspruch eines mit theatralen Mitteln gezähmten, eines reflexiv gebrochenen, unschädlich gemachten Lächerlichen mittransportiert. *Vice versa* werden im Zuge der Emanzipation des Lachens vom schlechthin Lächerlichen schließlich „all diejenigen Begriffsanteile verdrängt, die mit der Bedeutung des Lächerlichen, Lustigen, Närrischen, Possenhaften belegt werden können“[286]. Wenn die hier angeführten Sinnbereiche im heutigen Sprachgebrauch nahezu vollständig von Begriffen wie Witz, Humor und Komik überformt sind, könnte man von einem Pyrrhussieg sprechen: Die gleichberechtigte Unterscheidung zweier Grundformen des Lachens, immanente Voraussetzung des Paradigmenwechsels vom Lächerlichen zum Komischen, ist umgeschlagen in eine Universalisierung der reflexiv-gutmütigen Komik, in der der Topos der komischen Differenz erneut, auf andere Weise, nivelliert wird.

Um diese Begrenzung des Lachspektrums durch die Aufklärung geht es auch in einem Aufsatz des Theaterwissenschaftlers Nikolaus Müller-Schöll, worin eine der bekanntesten und erfolgreichsten deutschen Komödien des 18. Jahrhunderts exemplarisch auf das aufklärerische Konsens-Modell des vernunftgemäßen Mitlachens hin analysiert wird: Ephraim Gotthold Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm,* das Müller-Schöll als die „Gründungsszene“[287] und sogar als „poetologisches Manifest“[288] eines Komödientypus begreift, der bürgerlichen Vernunft- und Moralvorstellungen verpflichtet ist und ihm zufolge auf der Bühne eine „Abwertung und Verhinderung des Komischen“[289] betreibt. Wie sich hier schon andeutet, liegt dieser Analyse ein Begriff des Komischen zugrunde, der sich ersichtlich auf postfundamentalistische Diskurse bezieht. Bevor ich genauer auf diese kontingenz- und ereignistheoretische Fassung eingehe, möchte ich zunächst die Analyse der *Minna* als „eine[r] für das deutsche 18. Jahrhundert typische Intervention auf dem Gebiet des Komischen“[290] rekapitulieren.

Müller-Schöll grenzt sich mit seiner relativ unverblümten Kritik an der *Minna von Barnhelm* explizit von einer gegenläufigen Deutung von Lessings Komödientheorie und -praxis ab. So gelte Lessing „gemeinhin als der Retter des öffentlich von Gottsched und der Neuberin ausgetriebenen Harlekin,

286 Kreuder: Komisches, S. 170.
287 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 312.
288 Ebd., S. 313.
289 Ebd., S. 313.
290 Ebd., S. 312.

und damit einer niederen, körperbasierten, derben Komik“[291]. Diese Einschätzung gründet neben Lessings einschlägigen komödientheoretischen Reflexionen in der *Hamburgischen Dramaturgie*[292], in denen er Gottscheds Vorbehalte gegen das Lachtheater relativiert und (im Anschluss an den englischen Moralismus) zwischen einem frontalen Verlachen und einem reflexiv-mittelbaren Lachen unterscheidet, traditionell insbesondere auf den großen Bühnenerfolg der *Minna*. So gilt als ausgemacht, dass „Lessing mit seiner *Minna,* nach 13-jähriger Komödienpause und in Abgrenzung zu seinen Jugendlustspielen, bewusst ein Muster der Gattung setzen wollte“[293], in dem er Wirkungsstrategien, Szenarien und Charaktere von diversen Komödienformen des 18. Jahrhunderts miteinander verschränkt.[294]

Im Mittelpunkt von Müller-Schölls dekonstruktiver Re-Lektüre der *Minna* steht eine Szene, die eine gezielte Übertragung von Shaftesburys *test*

291 Ebd., S. 313. Als Beispiel für eine solche Einschätzung vgl. Greiner: Komödie, S. 152-166.

292 „Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmeren oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken“ (Lessing; Hamburgische Dramaturgie, S. 151).

293 Weiss-Schletterer: Laster des Lachens, S. 129.

294 Da mein Interesse hier Müller-Schölls Analyse der *Minna* gilt, verzichte ich im Folgenden auf eine weiterreichende Darstellung der Komödie. Vgl. aber Weiss-Schletterer: Laster des Lachens, S. 127-151, die sich ihrerseits auf einen Aufsatz Ulrich Gaiers bezieht (Gaier: Lachen des Aufklärers). Gaier beschreibt darin anschaulich, wie Lessings *Minna* verschiedenste (Wirk-)Formen von Lachtheater in sich aufnimmt: „Der Zuschauer wird [in Minna von Barnhelm, H.R.] gewissermaßen von einem Komödientyp in den anderen versetzt, lacht von Herzen über Justs Traumprügelei mit dem Wirt oder den aus der *commedia* bekannten ‚Lazzo‘ mit dem Danziger, er verlacht mit Minna den auf seine Ehre finster fixierten preußischen Offizier, er lächelt amüsiert über die gekonnte Art, in der Minna mit ihrer Armutsintrige Tellheim wortwörtlich alle Angriffe auf ihr Selbstbewusstsein zurückgibt, er lächelt gerührt oder vergießt gar eine Träne angesichts der Selbstlosigkeit, mit der Werner und Just ihrem Major zu Geld und damit zur Lösung seiner Probleme verhelfen wollen“ (Ebd., S. 45).

of ridicule in den Rahmen des Theaters darstellt.[295] Minna versucht darin, ihren Verlobten Tellheim zum Lachen anzuregen, um ihn mit Humor und Heiterkeit aus seinem gekränkten Ehrbewusstsein[296] herauszulocken. Doch ihre anfängliche Zuversicht, Tellheim die lächerliche Übertriebenheit seiner Sorge über die ihm angelasteten Betrugsvorwürfe verständlich machen zu können, läuft in besagter Szene ins Leere:

> *Tellheim*: Sie wollen lachen, mein Fräulein. Ich beklage nur, dass ich nicht mitlachen kann.
> *Das Fräulein*: Warum nicht? Was haben sie denn gegen das Lachen? Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein? Lieber Major, das Lachen erhält uns vernünftiger als der Verdruss. […][297]

Kurze Zeit nach diesen Beteuerungen bricht Tellheim zwar doch noch ins Lachen aus – allerdings erst, nachdem er „sowohl Minna als auch dem Publikum die Schwere der auf ihm [Tellheim, H. R.] lastenden Verdächtigungen“[298] einsichtig gemacht hat. Dieses freudlose Lachen Tellheims stürzt nun wiederum Minna in Verzweiflung, die an dieser Stelle des Dramas „ihren heiter-vernünftigen Umgangston kurzeitig sogar verliert“[299]:

> *Tellheim*: Sie sind ernsthaft, mein Fräulein? Warum lachen Sie nicht? Ha, ha, ha! Ich lache ja.

295 Vgl. hierzu Schrader: Einleitung, S. IXff.

296 Dieses extreme Ehrgefühl ist der Ausgangskonflikt der gesamten Komödie. Tellheim sieht sich aufgrund eines Betrugsvorwurfs, von dem er erst ganz am Ende des Stücks freigesprochen wird, derart in seiner gesellschaftlichen Position herabgesetzt, dass er sich dazu verpflichtet fühlt, die Verlobung mit Minna aufzulösen, was Minna ihrerseits nicht akzeptieren will. Gattungstypisch entspinnen sich aus dieser Konstellation verschiedene Irrungen und Intrigen (z. B. stellt sich Minna gegenüber Tellheim selbst als verarmt dar), was bei Lessing jedoch nicht zwangsläufig mit explizit komödiantischen Effekten verknüpft ist. Mindestens genauso stark wird die Handlung auf eine tragisch-mitfühlende Wirkung hin zugespitzt. Vgl. hierzu und zur Dominanz von unkomischen Emotionen wie Rührung und Mitgefühl in der zeitgenössischen Rezeption Weiss-Schletterer: Laster des Lachens, S. 128-141.

297 Lessing: Minna, S. 78.

298 Weiss-Schletterer: Laster des Lachens, S. 136.

299 Ebd., S. 138.

> *Das Fräulein*: O, ersticken Sie dieses Lachen, Tellheim! Ich beschwöre Sie! Es ist das schreckliche Lachen des Menschenhasses! [...] Die Wahrheit muss an den Tag kommen. Das Zeugnis meines Oheims, aller unsrer Stände –
> *Tellheim*: Ihres Oheims! Ihrer Stände! Ha, Ha, Ha!
> *Das Fräulein*: Ihr Lachen tötet mich, Tellheim! Wenn Sie an Tugend und Vorsicht glauben, Tellheim, so lachen Sie so nicht! Ich habe nie fürchterlicher fluchen hören, als Sie lachen.[300]

In diesem innigen Protest gegen das zynische Lachen ihres Verlobten erscheint Minnas Vertrauen in eine immanente Vernünftigkeit des Lachens ins Gegenteil verkehrt: Sie vermag in Tellheims ‚Lachen des Menschenhasses' keineswegs einzustimmen, sondern reagiert mit Ohnmacht und Bestürzung auf diese emotionale Kälte. Für Müller-Schöll vergegenwärtigt sich in diesem Lachkonflikt zwischen dem sublim-mitfühlenden Lachen Minnas und Tellheims unnahbarem Lachen nun eine grundsätzliche Aporie dieses Komödienmodells, ja: des Lachtheaters der Aufklärung insgesamt. Minna versteht er dabei als die personifizierte Fürsprecherin des „subventionierten Lachens"[301] einer Aufklärung, die die komische Normabweichung nur legitimiere, um eine als ewig vorgestellte Ordnung der Vernunft (neu) zu begründen. Tellheims übermäßig lautes Lachen über die sittlich-moralischen Appelle Minnas sei demgegenüber als eine Überschreitung dieses humanistischen Denkhorizonts zu verstehen, die einen „radikal[en] Zweifel in das Projekt einer universalistisch angelegten Vernunft und Menschheit ein[senkt]"[302]. Anstatt (wie von Minna erhofft) durch das Lachen gemeinsame Bande knüpfen zu können, bleiben sich Minnas stille Heiterkeit und Tellheims lautes körperliches Lachen in dieser Szene inkommensurabel.

Diese Konstellation, in der sich in Gestalt von Minna und Tellheim für kurze Zeit unterschiedliche komische Erfahrungshorizonte unversöhnlich gegenüberstehen, steht bei Müller-Schöll *pars pro toto* für eine immanente Unbeständigkeit und Ambivalenz des Komischen unter den Bedingungen der Moderne. Wie an folgendem Zitat deutlich wird, verbindet er diesen Befund mit einer entschiedenen Absage an den Topos der komischen Differenz. In Anlehnung an Odo Marquard[303] spricht er dabei von Wahr- und Totlachen:

300 Lessing: Minna, S. 78.
301 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 313.
302 Ebd., S. 316.
303 Vgl. Marquard: Exile der Heiterkeit, S. 141f.

> Minnas Wahrlachen, das in die Vernunft zurückholen möchte, was Tellheim aus ihr ausschließt, erscheint Tellheim als Totlachen, das ihn aus der Ordnung der Vernunft ausgrenzt. Sein Wahrlachen, das die ewige Gültigkeit jeglicher Ordnung außer Kraft setzt, erscheint ihr als Totlachen, weil es der von ihr repräsentierten Ordnung der Vernunft den Boden entzieht: Eben jene gemeinsame dritte Instanz, die die Unterscheidung des einen vom anderen Lachen objektiv absichern könnte, fällt hier dem Lachen selbst zum Opfer. Insofern manifestiert sich im ambivalenten Lachen eine spezifisch moderne Erfahrung der Auflösung aller menschlichen und göttlichen Ordnungen und damit noch jeder Ordnung ‚der Moderne', und dies in eben dem Moment, indem das Lachen im Einklang mit Tradition und zeitgenössischer Dichtungstheorie zum Einsatz kommen soll. Das Komische erscheint hier insofern in der überlieferten Form als ein in seinen Wirkungen unabsehbares, für das Jahrhundertprojekt der Aufklärung letztendlich untaugliches Mittel, das jederzeit die Zwecke, denen es dienen soll, zu vernichten vermag […].[304]

Für Müller-Schöll verweist die episodische Verunsicherung einer ‚Ordnung der Vernunft', die er in Lessings *Minna* aufspürt, somit auf eine grundsätzliche Aporie des bürgerlichen Lachtheaters. So wie der hier inszenierte Lachkonflikt zu Ungunsten der Minna als symbolischer Vertreterin des ‚Jahrhundertprojekts der Aufklärung' ausgeht, steht das Komische bei ihm für ein nicht vollends institutionalisierbares, radikal kontingentes Phänomen, welches von der Komödien-Tradition, die das Stück in Deutschland mitbegründet hat, „wenn nicht verhindert, so doch in seinen Wirkungen eingedämmt werden muss"[305]. Die plötzliche Umkehrung der Lachverhältnisse in besagter Szene mache demgegenüber anschaulich, wie sich das Komische gegen die es begrenzenden aufklärerischen Vernunft- und Moralvorstellungen richten kann.

Müller-Schölls Argumentation überschneidet sich in vielen Punkten signifikant mit den bisherigen Beobachtungen dieses Kapitels: Auch er knüpft das Komische an die Kontingenz vermeintlich stabiler Ordnungen und auch er spricht diesbezüglich von einer ‚spezifisch modernen Erfahrung'. Allerdings bezieht er dies nicht *auf* die aufklärerische Idee eines nicht-lächerlichen Lachens, sondern richtet es *gegen* diese. So steht die *Minna* bei ihm exemplarisch dafür, wie „die Etablierung der Moderne im Deutschland des 18. Jahrhunderts an eine Verschiebung und Ausgrenzung bestimmter, hier

304 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 317.
305 Ebd., S. 317.

als *Ereignis* bezeichneter Formen, Traditionen und Schreibweisen des Komischen gebunden ist"[306]. Diese Konstellation der *Unentscheidbarkeit* von Verlachen und Mitlachen, auf die Müller-Schöll seine Interpretation der Szene zuspitzt, stellt sich als eine Art Wiederkehr des Verdrängten dar: als ein ‚Ereignis', in dem sich die Formen, Wirkungen und Strategien des Komischen auf paradigmatische Weise als unkontrollierbar erweisen.

Diese ereignistheoretische Neuperspektivierung des Komischen – das Komische als ein Moment radikaler Kontingenz, das in der Moderne gerade dann auftritt, wenn man es nicht erwartet und zu verhindern sucht – weist tendenziell über die fallbezogene Kritik an Lessing hinaus; für Müller-Schöll leitet sich aus der Unverfügbarkeit des komischen Ereignisses denn auch eine recht umfassende Programmatik ab, die allen theoretischen wie analytischen Eingrenzungsversuchen des Komischen eine scharfe Absage erteilt.[307] Die Frage der Unterscheidbarkeit von Komik und Lächerlichkeit wird damit gewissermaßen auf einen anderen Gegensatz umgeleitet, nämlich auf den Unterschied zwischen den konkreten Formen, Praktiken und Theorien des Komischen einerseits und dem unzähmbaren *Ereignis* des Komischen anderseits.

Hinsichtlich dieser buchstäblich und gewollt ‚unfassbaren' Bestimmung des Komischen erweist sich der Anfang des Aufsatzes als aufschlussreich, wo Müller-Schöll das Komische als Paradigma einer sich selbst überschlagenden Moderne einführt. Denn hier wird deutlich, dass sein Begriff des *Komischen* starke Anleihen von einem quasi-transzendentalen Begriff des *Politischen* nimmt:

---

306 Ebd., S. 318.

307 „Soll das Komische als Ereignis ‚begriffen' werden, dann muß mit der konkreten Untersuchung von Gegenständen, die in den Bereich des Komischen fallen, gefragt werden, inwieweit es im Fall des Komischen überhaupt eine *adaequatio intellectu et rei* geben kann. Für den Umgang mit geschichtlichem Material folgt aus dieser Frage, daß einerseits zu analysieren ist, was innerhalb der Komödienliteratur, der poetischen, poetologischen, theatrologischen, rhetorischen, philosophischen und wissenschaftlichen Kategorisierungsversuche unter Begriffen wie ‚Komisches', ‚die Komödie', ‚Ironie', ‚Lächerliches', ‚Lach- und Witzkultur' usw. begriffen wird, andererseits aber immer auch in Betracht gezogen werden muß, daß möglicher Weise jeder dieser Zusammenhänge auf einer konstitutiven Ausgrenzung des Komischen als Ereignisses basiert" (Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 318).

> Das Komische ist in der Moderne, so es überhaupt *als* solches gefasst werden kann, an eine spezifische, negative Raum- und Zeiterfahrung gebunden, an den *Entzug* von Zeit und Raum, in dem Zeit und Raum überhaupt erst zu Zeit und Raum werden. […] Der Einbruch des Komischen hat den Charakter einer Unterbrechung der linearen Zeit, eines Bruches mit deren Kontinuität. Das Komische lässt sich von daher nicht im Rahmen *der* Geschichte und Subjekt-Philosophie begreifen, die sich in der ‚Sattelzeit' zu begründen sucht. Begreift man als Modernitätserfahrung diejenige Erfahrung, die in nichts anderem als einem Zusammenbruch der Erfahrung und insofern auch in einem Zusammenbruch aller geläufigen Vorstellungen von Moderne liegt, so kann das Komische paradox als Paradigma solcher Erfahrung gelten.[308]

In einer markanten Homologie zur ontisch-ontologischen Unterscheidung zwischen *der* Politik und *dem* Politischen steht das Komische hier für einen raum-zeitlichen Erfahrungsbruch, der sich in einer immanent erschütterten Moderne an den *Entzug* jedes Glaubens an „von Zeit und Geschichte ablösbare Ordnungen, Institutionen und Grenzen"[309] knüpft. Wenngleich Müller-Schöll diese theoretische Tiefenstruktur nicht ausführlich erläutert, ist sein Aufsatz voller Anspielungen auf den Denkhorizont der politischen Ontologie: Dies beginnt mit der Setzung von Begriffen wie ‚Ereignis' und ‚Entzug'[310], die beide eine eminent wichtige Rolle in der politischen Theorie des Linksheideggerianismus spielen und endet damit, dass Müller-Schöll Lessings „Intrigenkomödie als eine theatralische Form des Gesellschaftsvertrages"[311] kritisiert.

Zusammengenommen betrachtet, formuliert Müller-Schöll in dem hier diskutierten Aufsatz Grundeinsichten einer postfundamentalistischen Komiktheorie. Seine dekonstruktive Lektüre von Lessings *Minna* führt die Unmöglichkeit vor Augen, in der Moderne eine gesicherte, nicht-kontingente Begründung für die Unterscheidung von Mit- und Verlachen zu

---

308 Ebd., S. 299f.

309 Ebd., S. 316.

310 Wenngleich Müller-Schöll diese Referenz nicht explizit macht, dürfte er sich hier auf den von Philippe Lacoue-Labarthes und Jean Luc-Nancys herausgegebenen Sammelband zum ‚Entzug des Politischen' (*retrait du politique*) beziehen, der für die Ausformulierung der Differenz zwischen den empirischen Formen der Politik und dem Politischen als ihrem anwesend-abwesenden Grund wegweisend ist. Vgl. Lacoue-Labarthe/Nancy: Retrait du politique, sowie Marchart: Die politische Differenz, S. 87-98.

311 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 319.

geben.[312] Allerdings birgt die emphatische Aufladung dieser Ununterscheidbarkeit gewisse Risiken. Denn so wie im theoretischen Umfeld der politischen Differenz „die Unterscheidung des Politischen von der Politik zu einer Hypostasierung des Politischen zu werden [droht]"[313], so gibt es auch bei Müller-Schöll die Tendenz, einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen dem *Ereignis* des Komischen und seinen konkreten Formen aufzubauen. Bezeichnend ist diesbezüglich die Rede vom Lessing'schen Lachtheater als einer Art theatraler Gesellschaftsvertrag, mit der *ex negativo* das Szenario eines vor aller Realgeschichte verorteten, von keiner positiven Ordnung gehemmten Naturzustandes aufgerufen wird. Abgesehen davon, dass die Analogie nur bedingt stimmig ist[314], wird die ontologische Struktur des Komischen damit auf ein dissoziatives, radikal unversöhnliches Modell hin vereindeutigt, das in seiner Bodenlosigkeit jenseits alles Geschichtlichen verortet sein soll. Mit dieser Verengung des Komischen auf „das Ereignis einer aus dem Nichts geborenen Dezision"[315] reproduziert sich hier ein eher fragwürdiger Zug des Linksheideggerianismus. Auch dort ist

> für viele Autoren die Kategorie des Ereignisses von grundlegender Bedeutung, wodurch de facto der existentialistisch-dezisionistische Zug Heideggers fortgeschrieben wird; […] jedem historischen Verstehen politischer Konstellationen

312 Zu dieser kategorialen Abwesenheit einer neutralen, dritten Instanz, die Müller-Schöll hier als Charakteristikum der Moderne beschreibt, vgl. Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 79: „Es gibt nunmehr keinen bloß anschaubaren, unserem Handeln und Erkennen vor-gegebenen Ort, der als Legitimationsgrund unseres Handelns. oder als Wahrmacher unseres Erkennens fungieren könnte. Wir selber nur sind es, die nunmehr, seitdem Gott, Naturrecht und die eine Universalvernunft tot sind, für den Beurteilungsmaßstab unseres Handelns und für die Geltung unseres Erkennens einstehen müssen, oder besser: können."

313 Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 238.

314 Wie im vorangegangenen Abschnitt deutlich wurde, war Shaftesbury als ‚Anwalt' einer heiteren Aufklärung sogar ein expliziter Gegner einer vertragstheoretischen Begründung von Gesellschaft. Tatsächlich lässt sich der Komikdiskurs der Aufklärung als ein verkappter Gegenentwurf zu jener fiktiven Draufsicht auf die gesellschaftliche Gesamtstruktur begreifen, welche die Vertragstheorien inszenieren: In und mit der Umdeutung von Witz und Humor zum intuitiv geteilten Geschmacksurteil rückt die sinnliche Mikroebene von politischer Macht ins bürgerliche Bewusstsein.

315 Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 311.

> ist damit von vornherein der Boden entzogen, denn ‚Ereignisse' kann man nur geschehen lassen, ggf. gläubig-hoffend auf sie wartend.[316]

Diese Problematik lässt sich bei Müller-Schöll etwa an seiner beiläufigen, oben bereit zitierten Bemerkung festmachen, dass sich das Komische *nicht* im Rahmen der ‚Sattelzeit' begreifen lasse. Hierbei handelt es sich um eine von Reinhart Koselleck geprägte begriffsgeschichtliche Metapher, die die Gründungsperiode der europäischen Moderne zwischen 1750 und 1850 bezeichnet: In diesem Zeitraum kommt es zu einem umfassenden sprachlichen Bedeutungswandel, in dem ältere Begriffe unüblich und von neuen, bis heute gültigen Verwendungsweisen und Neologismen abgelöst werden. Dieser Befund ist bei Koselleck in erster Linie auf politische Terminologien gemünzt, lässt sich aber umstandslos auf das ausdehnen, was zu Anfang dieses Kapitels über die Begriffe ‚Komik', ‚Witz' oder ‚Humor' gesagt wurde.[317]

Insofern der Paradigmenwechsel vom *Lächerlichen* zum *Komischen* nun exakt in die ‚Sattelzeit' fällt, scheint Müller-Schöll hier die unhintergehbare Historizität seiner Begriffswahl zu verkennen. Denn ungeachtet seines ontologischen Verständnisses des Komischen als einem radikalen Entzugsereignis sind eben nicht alle Lachkulturen und -praktiken *per se* postfundamentalistisch: unter den politischen Reflexionsbedingungen eines Hobbes oder Platon stellt sich die Frage nach Mit- und Verlachen beispielsweise so gar nicht; hier gilt das situative Heraustreten aus sozialen Ordnungszusammenhängen als prinzipiell *lächerlich*.[318]

---

316 Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 77.

317 Diese Anschlussfähigkeit gilt in besonderem Maße für den von Koselleck a. a. O. festgestellten Bedeutungsgewinn asymmetrischer Gegenbegriffe: „Die Serie von Begriffen und Gegenbegriffen, die die Literatur der Aufklärer und ihrer Gegner prägt, wie Vernunft und Offenbarung, Freiheit und Despotie, Natur und Zivilisation, Handel und Krieg, Moral und Politik, Dekadenz und Fortschritt, Licht und Finsternis lässt sich beliebig verlängern […]" (Koselleck: Kritik und Krise, S. 83) – bspw. um *Komik* und *Lächerlichkeit*.

318 Zugespitzt gesprochen, „konnte in vormodernen Gesellschaften nicht darum gestritten werden, welche Rechte Sklaven, Frauen, Kinder haben, denn für sie kam die Kategorie der Personalität nicht in Frage. […] Wohl gibt es, etwa bei Platon und Aristoteles, Ausführungen dazu, dass es klug und gesellschaftlich funktional ist, auch die Nicht-Freien anständig zu behandeln. Aber das war ein Gnadenakt" (Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 80).

Insofern ist es zwar unbedingt richtig, dass die universalistischen Subjekt- und Moralvorstellungen, die den aufklärerischen Komikdiskursen zugrunde liegen, aus heutiger Sicht fundamental fragwürdig sind, dass sie als Fundamente fragwürdig sind. Denn entgegen der Hypokrisie, sich für „das Zentrum der Welt, die Heimat der Vernunft, des universellen Lebens und der menschlichen Wahrheit zu halten“[319], haben sich diese Vorstellungen noch stets als partikular und kontingent erwiesen. Daher ist es folgerichtig, wenn Müller-Schöll die anhaltende Ambivalenz des Komischen, die Unmöglichkeit, es gesellschaftlich zu fundieren, derart betont. Hieran anschließend wäre es aber ebenso angemessen zu sagen, dass das Komische nicht *nicht* in Bezug auf die politische Sinnordnung der Sattelzeit gedacht werden kann, in der das Verhältnis zwischen dem, was lächerlich und dem, was komisch ist, so nachdrücklich ins Wanken gerät. Nicht das aus dem Nichts auftauchende Ereignis des Komischen taugt daher zum Paradigma der postfundamentalistischen Modernitätserfahrung, als vielmehr eine komische *Differenz*, die sich als relativ, veränderbar und strittig erweist.[320]

319 Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, S. 29.

320 Ansätze zu einer historisch-kritischen Lesart des Komischen gibt es bei Müller-Schöll durchaus – etwa wenn er die Personenkonstellation in der *Minna* luzide als Ausdruck einer spezifisch deutschen, „bürgerlichen Selbstbegründung in Abgrenzung vom französischen Adel“ (Müller-Schöll: Das Komische als Ereignis, S. 313) deutet. An anderen Stelle wirkt sich die Ontologisierung des Komischen eher hinderlich aus: Wenn den französischen Komödienautoren Molière und Marivaux im Gegensatz zu Lessing ein virtuoses Spiel mit der Ambivalenz des Komischen bescheinigt wird, bleibt konzeptuell unklar, wie und warum sich das *Ereignis* des Komischen in diesen Fällen plötzlich doch mit konkreter Komik zu verbinden vermag. Gerade dies wäre bei einer komiktheoretischen Fruchtbarmachung der politischen Differenz aber zu berücksichtigen gewesen: „*Politisches ohne Politik ist leer*, weil es reines Ereignis ohne Bedeutung wäre, *Politik ohne Politisches ist blind*, weil sie sich in ihrer prozeduralen Selbstermächtigung totläuft“ (Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 240. Hervorhebungen im Orig.).

3 Ein unvollendetes Projekt zwischen Karneval und Kulturindustrie: Zur Theorie des Komischen nach und mit Michail Bachtin und Theodor W. Adorno

Ein in der Komikforschung weitverbreitetes Missverständnis besagt, dass das Lachen durch die ‚heitere Aufklärung' vom Verdacht des politisch Unangemessenen befreit worden wäre. Der soeben erfolgte theoriegeschichtliche Abriss zielte darauf ab, diese Perspektive von Grund auf zu überdenken. Durch den Paradigmenwechsel vom Lächerlichen zum Komischen hat sich die Mesalliance zum Politischen weder relativiert oder verflüchtigt, sondern auf spezifische Weise intensiviert: Stellt man die beispiellose Transformation des Feldes von Lachen, Komik und Humor, die um 1800 einsetzt, in den theoretischen Kontext eines postfundamentalistischen Gesellschaftsdispositivs, dann muten diese Veränderungen an wie eine umfassende, nie enden wollende *Neuvermessung* der Grenze von legitimen und verwerflichen Lachsituationen.[1] Von einer bewussten Infragestellung dieser Grenze *als* Grenze hingegen kann bei Shaftesbury, Pope oder Lessing nur sehr bedingt die Rede sein. Wie sich vielmehr gezeigt hat, „verfolgen die Aufklärer gegenüber dem Lachen die alte falsche Doppelstrategie von Zuckerbrot und Peitsche"[2]. Einerseits stellt der freie Gebrauch von Komik, Humor und Witz für sie ein willkommenes Mittel zur immanenten Widerlegung von Dogmen, Regeln und Normen dar; andererseits gibt es bei denselben Akteuren recht weitreichende Lachverbote und -vorbehalte. So richtet sich etwa Shaftesburys Plädoyer für Witz und Eleganz der liberalen Clubs gegen das plumpe Lachen des Pöbels, und Minnas empfindsamer Humor wird bei Lessing scharf von Tellheims drastischem Zynismus unterschieden. Das Recht auf kritische Reflexion, welche der ästhetisch-moralische Komikdiskurs einfordert, kennt selbst zahlreiche Grenzen, deren Überschreitung nichts als lächerlich wäre. In den aufklärerischen Bemühungen um eine liberale(re) Lachkultur bleiben

1 Das stärkste Indiz für diese ‚Bodenlosigkeit' ist das Wortfeld des Lächerlichen selbst, das sich in der Moderne zusehends von den Anlässen und Erfahrungsweisen lachwürdiger Situationen entfremdet und das Paradebeispiel eines ‚abwesenden Grundes' ist: die diskursive Leerstelle, die das Lächerliche hinterlässt, ist zugleich der immanente Austragungsort seiner (Neu-)Begründung.

2 Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 18.

die politische Verwerfung des Komischen und seine reflexive Befriedung äußerst eng miteinander verbunden.

Wie könnte nun der Umgang mit dieser postfundamentalistischen Gemengelage aussehen? Diese Frage stellt sich nach dem vorangegangenen Zwischenfazit vor allem mit Blick auf die bei Nikolaus Müller-Schöll festgestellte Entzugserfahrung, wonach sich in der Moderne jede noch so wohlfundierte Grenzziehung zwischen Komik und Lächerlichkeit potentiell als partikular und anfechtbar erweist. Legt dies nicht nahe, dass diese Unterscheidung ein nicht abschließbarer, unergründlicher, *in sich* unendlicher Prozess ist, in dem eine theoretische wie praktische Infragestellung und Neubegründung der komischen Differenz stets auf Neue ansteht? Müller-Schöll begegnet diesem Zirkel mit einer ontologischen Position: Das Komische erscheint hier als der Moment, an dem das „unauflösbar[e] Doppelgesicht"[3] von Assoziation und Dissoziation, von Öffnung und Schließung, von Kontingenzerfahrung und -verleugnung, erfahrbar wird.

Wie angedeutet, scheint mir eine solche ‚Vogelperspektive' auf die ambivalenten Ein- und Ausgrenzungen des Komischen nicht ausreichend. Denn von dieser Warte aus wird jede konkrete Entscheidung darüber, was in einer komischen *Situation* der Überschreitung oder Verstärkung welcher Regeln, Normen und Hierarchien dient, immer von sekundärer Bedeutung bleiben gegenüber jenem grundstürzenden *Ereignis*, in dem sich auch noch jene Fundamente auflösen, auf denen diese Entscheidung einst getroffen wurde. Ein Anliegen dieser Studie ist, einer derartigen Hypostasierung des Bodenlosen, der man in den postfundamentalistischen Theorien des Politischen begegnet[4], etwas entgegenzusetzen: Sich mit der komischen Differenz zu

3 Müller-Schöll: Das letzte Lachen. S. 178

4 Diese Problematik wurde an einzelnen Positionen der postfundamentalistischen Philosophie bereits diskutiert. Vgl. etwa Marcharts Warnung vor der „Philosophismus-Gefahr" bei Jean-Luc Nancy (Marchart: Die politische Differenz, S. 110-117), seine Kritik an Jacques Rancières impliziter Unterstellung eines a priori emanzipatorischen Wesen ‚des' Politischen (ebd., S. 183f.), oder die anerkennungstheoretische Kritik an der Diskurs- und Hegemonietheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe bei Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 234f. Das Resümee ist dabei interessanterweise ähnlich: Sowohl das Rancière-Modell einer steten (Neu-)Aufteilung des Sinnlichen als auch das von Laclau beschriebene Wechselspiel von Universalisierung und Partikularisierung leerer Signifikanten erweisen sich als außerstande, „zwischen Demokratie ermöglichenden und Demokratie verhindernden Entscheidungen" (ebd., S. 234) zu unterscheiden – es

beschäftigen, erlaubt nicht zuletzt, den tragischen Gestus von Gesellschaftstheorien zu hinterfragen, die in politischen Mechanismen der Ent- und Neugründung, des Ein- und Ausschlusses, das unentrinnbare, unüberwindliche Schicksal des Sozialen zu erkennen glauben.[5]

Hieran anschließend wendet sich dieses Kapitel zwei Positionen zu, die genau an diesem Punkt einsetzen, das heißt: die den unergründlich ambivalenten Potentialen des Komischen mit mehr als bloßer Indifferenz begegnen. Denn so unvereinbar Michail Bachtins Lob des mittelalterlichen Karnevals als Inbegriff subversiver Lachkultur und Theodor W. Adornos Kritik der Lachfabriken der Kulturindustrie auch daherkommen, so ist ihnen zumindest dies gemeinsam: Sie stehen dem von der Aufklärung begründeten Komikdiskurs, der der Ambivalenz und Unbestimmtheit des Phänomens mit immer *neuen* Unterscheidungen zwischen anmaßend-bedrohlicher Lächerlichkeit und einer harmlos-nützlichen Komik begegnet, jeweils von Grund auf skeptisch gegenüber. So dient Bachtins Beschäftigung mit den Karnevals- und Lachpraktiken der frühen Neuzeit zu einem nicht geringen Teil dem Zweck, das moderne Verständnis von Komik, Humor und Lachen durch einen

sei denn, in Form einer willkürlichen Setzung, was von einer gewissen Hilflosigkeit gegenüber konkreten politischen Fragen und Positionen zeugt.

5 Kritikwürdig daran ist nicht zuletzt der performative Selbstwiderspruch, mit dem der postfundamentalistische Befund einer unmöglichen Letztbegründung zwangsläufig behaftet ist: Wer die notwendige Erschütterung einer jeden politischen Gewissheit im Gestus einer unerschütterlichen Gewissheit vorträgt, setzt sich dem begründeten Verdacht aus, politische Theorie unbehelligt von den Abgründen der Tagespolitik betreiben zu wollen. So kritisiert etwa Niklas Baschek, dass das postfundamentalistische Credo einer notwendigen Kontingenz des Politischen nicht zuletzt ein Zurückweichen vor einer praktischen Unterscheidung politischer Gehalte impliziert (vgl. Baschek: Entkernung der Kritik). Und auch Alex Demirović (Demirović: Hegemonie und diskursive Konstruktion) hat in seiner Auseinandersetzung mit der Hegemonietheorie von Laclau/Mouffe gezeigt, wie die dortige Ontologisierung des Politischen zu politischer Gleichgültigkeit verleitet: Die von Laclau/Mouffe beschriebenen Aporien und Paradoxien, welche die Gesellschaft der Moderne als eine negative Totalität – als fundamentfreies Konglomerat sich kreuzender Äquivalenzketten – kennzeichnen, „dürften gerade nicht affirmiert und als ein Letztes der Denkbewegung hingenommen werden, sondern wären selbst als ein Stachel zu begreifen, der dazu anreizte, auch noch jene Gesellschaft zu dekonstruieren, die aus der Freiheit Notwendigkeit und aus Vergesellschaftung Ausschluss werden lässt“ (ebd., S. 79).

Gegenstand zu hinterfragen, der diesem Paradigma schon rein zeitlich nicht angehört. Dem emphatischen Grundgedanken von Bachtin zufolge stößt man in (je-)der volkstümlichen Lach- und Festkultur auf mannigfaltige Formen der Subversion, die die herrschende Sinnordnung kurzzeitig umstülpen und ihr ein groteskes Gegenbild utopischer Freiheit entgegensetzen.

Im scharfen Gegensatz zu einer potentiellen Karnevalisierung auch der bürgerlichen Gesellschaft, wie sie bei Bachtin aufscheint, steht bei Theodor W. Adorno ein derartiges Potential von Humor, Satire und Heiterkeit zunächst fundamental in Abrede. Mit und gegen Henri Bergsons vitalistische Lachtheorie argumentiert Adorno, das sämtliche Freiheits- und Kontingenzeffekte des Komischen von protofaschistischen Tendenzen der Affirmation, Aggression und Kollektivierung überlagert werden. Den von ihm besonders vehement kritisierten Lachmaschinerien der Kulturindustrie setzt Adorno diesbezüglich das absurde Theater Becketts entgegen, das er als metatheatrale Reflexion dieser komischen Dialektik von Selbstbehauptung und Herrschsucht begreift und gutheißt.

Wiewohl beide einer materialistischen Kritik der modernen Gesellschaft verpflichtet, könnten Bachtins und Adornos Einschätzungen des Komischen somit gegensätzlicher kaum ausfallen: hier die Auflösung der komischen Differenz in die Vorstellung einer *per se* widerständigen Volkskultur, dort ihre Negation zugunsten einer unversöhnlichen Metakomödie, die den affektpolitischen Widersprüchen und Herausforderungen des Komischen reflexiv entsagt. Dass der im engeren Sinn theoretische Teil dieses Buchs mit der Gegenüberstellung von zwei derart konträren Positionen endet – aussichtlos, sie in *eine* Theorie des Komischen zusammenführen zu wollen –, dient der Eröffnung eines Fragehorizonts: Adorno und Bachtin bilden die beiden gleichberechtigten Pole der anschließenden Untersuchungen.

Michael Bachtin: Die frühneuzeitliche Lachkultur als Modell einer Karnevalisierung des Politischen

Wenn man eine Lachtheorie landläufig über ihren Anspruch zur Erklärung von Lachvorgängen definiert, dann könnte man meinen, dass „Michail Bachtin, der größte Inspirator aller Lach- und Komikforschung“[6], nie eine

6 Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 17.

Lachtheorie geschrieben hat. Seine Bedeutung für dieses Feld gründet in einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Studie, deren „unmittelbarer Gegenstand“[7] zunächst der frühneuzeitliche Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* von François Rabelais ist. Wie es dazu kommt, dass Bachtin in *Rabelais und seine Welt* auch – und mithin vorrangig – „eine Theorie, eine Geschichte und in beidem eine Apotheose des Lachens“[8] entfaltet, lässt sich am Titel veranschaulichen: Denn die ‚Welt‘ von Rabelais, das ist für Bachtin die volkstümliche Lachkultur der frühen Neuzeit; sein Werk sei sowohl stilistisch als auch weltanschaulich zutiefst in einer vulgär-grotesken Gegenwelt des Markplatzes und des Karnevals verwurzelt, die bei Rabelais, einer Gründungsfigur der neuzeitlichen europäischen Literatur, aus dem Schatten der offiziellen, seriösen Welt des herrschenden Feudal- und Klerikalsystems heraustrete.[9] Bachtins übergeordnetes Ziel ist es, diese Konstellation – die Vermischung von literarischer Hochkultur mit einer nicht-kanonisierten, niederen Volkskultur an der Epochenschwelle von Spätmittelalter und Renaissance[10] – anschaulich zu machen, weshalb er seine *Gargantua*-Lektüre mit einer umfassenden Rekonstruktion dieser Lach- und Karnevalskultur verbindet.[11]

7 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 109.

8 Greiner: Komödie, S. 101.

9 Dieses Argument wird von Bachtin gleich zu Beginn axiomatisch gesetzt (vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 49ff.) und dann im Grunde fast das gesamte Buch, insbesondere aber in der Einleitung und weiten Teilen des ersten Kapitels, nahezu mantra-artig wiederholt bzw. vertieft; die analytische Beschäftigung mit Rabelais und die kulturtheoretische bzw. -historische Modellierung der (missverstandenen, vergessenen) volkstümlichen Lachkultur bedingen sich dabei im Verlauf des Buchs gegenseitig und wechseln sich mitunter fast sprunghaft ab.

10 „In der Renaissance gelang es dem Lachen in seiner radikalsten, universalsten, vielleicht weltumfassendsten und zugleich *heitersten* Form, ein einziges Mal im Lauf der Geschichte für (je nach Land) 50 oder 60 Jahre aus dem Volk heraus und zusammen mit den (‚vulgären‘) Volkssprachen in die große Literatur und offizielle Ideologie vorzudringen“ (Ebd., S. 122).

11 Vgl. Lachmann: Vorwort, S. 7. Bei Bachtin selbst liest sich dies wie folgt: „Wir stellen uns eine rein theoretische Aufgabe: die Einheit und den Sinn dieser Kultur, ihren ideologischen (weltanschaulichen) und ästhetischen Charakter zu bestimmen. Dies geschieht am besten anhand jenes konkreten Materials, in dem die volkstümliche Lachkultur auf ihrer höchsten Entwicklungsstufe in

Folgt man Bachtins Ausführungen, sind so gut wie alle Interpreten vor ihm an der „radikalen Volkstümlichkeit aller Motive Rabelais'"[12] gescheitert, da über die Bedeutung und Formenvielfalt dieser lachenden Gegenkultur bestenfalls vage, in höchstem Maße verzerrte Vorstellungen existieren würden. Diesen Vorwurf richtet er insbesondere gegen die in der Romantik entstandene Folklore- und Brauchtumsforschung, die „auf das volkstümliche Lachen Vorstellungen und Begriffe vom Lachen an[wendet], die sich erst unter den Bedingungen der bürgerlichen Kultur und Ästhetik gebildet haben"[13]. Bachtin kritisiert dies als eine anachronistische Fehldeutung und spricht sogar von einer „sträflich[en] Modernisierung des Lachens"[14]. Im Bann von Komikkonzepten des 17. und 18. Jahrhundert sei Rabelais' groteskes Motivsystem nach einer dualen Lach-Logik interpretiert worden – „entweder als nur negierendes, satirisches (Rabelais wird damit zum reinen Satiriker) oder als nur zerstreuendes, gedankenlos heiteres Lachen, ohne weltanschauliche Tiefe und Kraft"[15]. Von einem derartigen Entweder-Oder-Denken muss man sich Bachtin zufolge dringend verabschieden. Denn nach seinem Dafürhalten basierte die grotesk-karnevaleske Volkskultur, in der das Werk von Rabelais verwurzelt sei, auf einem unergründlich ambivalenten *Sowohl-Als-Auch-Lachen*: „es ist heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben"[16].

Bachtin zufolge findet man im volkstümlichen Lachen der frühen Neuzeit zwei Aspekte untrennbar miteinander verbunden, die aus einer modernen Perspektive als unvereinbar gelten würden: ein heiter-affirmatives Lachen und eines der satirischen Negation. Ausgehend von dieser These einer verlorengegangenen Ambivalenz des Lachens schickt sich die Rabelais-Studie gewissermaßen an, die Geschichte des Lachens ‚von unten' neu zu schreiben. Während der mittelalterliche Karneval für Platon, Aristoteles oder Hobbes, die in erster Linie um das Wohl der *polis* respektive des absolutistischen Staates besorgt waren, sicherlich eine *lächerliche* Überschreitung der politisch-moralischen Ordnung dargestellt hätte, wird er von Bachtin

konzentrierter Form künstlerisch verarbeitet ist – anhand des Werkes von François Rabelais. Er ist ein unersetzlicher Helfer beim Verständnis der Volkskultur der volkstümlichen Lachkultur" (Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 109).

12 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 50.

13 Ebd., S. 51.

14 Ebd., S. 61.

15 Ebd.

16 Ebd.

> als Ausdruck einer Lachkultur des Volkes aufgefasst, die einer Kultur des Ernstes der kirchlichen und weltlichen, herrschenden Sozialschichten entgegengesetzt sei. ‚Lachkultur' erscheint mithin als eine subversive Gegenkultur, die zunächst auf einen zeitlich und räumlich eingegrenzten Existenz- und Wahrnehmungsmodus – eben den Karneval – beschränkt bleibt.[17]

Im markanten Unterschied zu den bisher behandelten Perspektiven auf Komik und Lachen, die allesamt recht staatstragend daherkommen, gilt die Sympathie von Bachtin somit ganz eindeutig *nicht* den offiziellen Mächten des Mittelalters (den ‚seriösen' Instanzen von Feudalherrschaft und Kirche), sondern der „Kultur des Volkes, die ‚inoffiziell' und darum geschichtslos ist, weil sie sich nicht in die Kette der Sieger integriert hat"[18]. Hierbei erübrigt sich für Bachtin eine weitergehende politische Ausdifferenzierung der volkstümlichen Lachkultur. Anstatt eine wie auch immer geartete ‚innere' Grenze zwischen verwerflicher Lächerlichkeit und nützlicher Komik zu ziehen, stützt sich die Rabelais-Studie auf eine *flache Ontologie des Lachens*: Vor dem äußeren Widerpart der kirchlich-feudalen Ordnung bilden alle Formen des volkstümlichen Lachens eine Einheit.[19] Zwar unterscheidet Bachtin in seiner modellhaften Annäherung an die volkstümliche Lachkultur durchaus „drei Grundformen"[20] – 1) *rituell-szenische Formen* wie Karnevalsfeste, Umzüge und Marktplatzszenen, 2) verschiedene *komische Texte* in mündlicher und schriftlicher Form sowie 3) *die familiäre Rede des Marktplatzes*, also vulgäre Alltagssprache[21] –, aber diese Unterscheidungen verblassen vor

---

17 Unger: Differente Lachkulturen, S. 14f.

18 Greiner: Komödie, S. 101. Greiner spielt hier auf Walter Benjamins geschichtsphilosophische Thesen an, in denen der Anspruch formuliert wird, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten (Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen, S. 83)" und sie also nicht den Siegern zu überlassen. Greiners Analogie ist auch deshalb plausibel, weil sich Benjamin in den Thesen von den geschichtsteleologischen Tendenzen im Marxismus der II. Internationale lossagt. Bachtins nahezu zeitgleich entstandene Studie war in ähnlicher Weise als eine Intervention in die sowjetische Literaturwissenschaft angelegt, konnte jedoch mehr als zwanzig Jahre nicht publiziert werden.

19 „*Ein ganzes Universum* [meine Hervorhebung, H.R.] von Lach-Formen und Lach-Äußerungen stand der offiziellen und im Ton seriösen Kultur des klerikalen und feudalen Mittelalters gegenüber" (Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 52).

20 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 52.

21 Ebd.

seiner Abgrenzung der heiter-grotesken Volkskultur von der lachfeindlichen „Kultur der Herrschenden, die immer hierarchisch und normierend ist“[22].

Bachtins Vorstellung von zwei getrennten, miteinander ringenden kulturellen Sphären zeigt sich besonders deutlich in seiner Beschreibung der volkstümlichen Markplatz- und Karnevalsfeste:

> Die auf dem *Lach*-Prinzip beruhenden rituell-szenischen Formen unterschieden sich außerordentlich schroff und prinzipiell von den *seriösen* – kirchlichen und feudalen – Kultformen und Zeremoniellen. Sie präsentierten einen völlig andern, betont inoffiziellen, außerkirchlichen und außerstaatlichen Aspekt der Welt, des Menschen und der menschlichen Beziehungen: jenseits alles Offiziellen errichteten sie *eine zweite Welt und ein zweites Leben,* an denen alle Menschen des Mittelalters in größerem oder geringeren Anteil hatten […]. Ohne Berücksichtigung dieser Doppelweltlichkeit kann man weder das kulturelle Bewusstsein des Mittelalters noch der Renaissance angemessen verstehen.[23]

Demzufolge gingen volkstümliche Festformen wie der Karneval, Straßenumzüge und Jahrmarktstreiben im Mittelalter weit über eine kurzzeitige, flüchtige Überschreitung der herrschenden Ordnung hinaus; vielmehr bildeten sie einen eigenständigen Lebensbereich, eine „Existenzform“[24], die den offiziellen Riten und Feiertagen der Kirche mindestens ebenbürtig war. Bachtin hält eine solche ‚Doppelweltlichkeit‘ von ernsten und grotesken Kultformen für eine (vergessene) kulturgeschichtliche Konstante, die sich „[u]nter den Bedingungen einer konsolidierten Klassen- und Staatsstruktur“[25] schließlich zum Gegensatz von seriöser Hochkultur und lachender Volkskultur verfestigen würde.[26]

---

22 Greiner: Komödie, S. 101. „Die offizielle Kultur, die Kultur der Kirche, die Kultur der Gebildeten […] wurde von Bachtin als eine Kultur der *agélastoi* charakterisiert, als eine von Leuten, die nie lachten und das Lachen sogar hassten. Sie wurde von ihm als völlig ernsthaft, furchtsam und furchterregend gekennzeichnet“ (Gurjewitsch: Theorie des Karnevals, S. 58).

23 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 53.

24 Ebd., S. 54.

25 Ebd.

26 Vgl. ebd., S. 53f. Als weitere Beispiele für eine derartige ‚inoffizielle‘ Volkskultur, die einer konsolidierten politischen Ordnung eine radikale andere Welterfahrung gegenüberstellt, führt Bachtin neben dem mittelalterlichen Karneval die griechischen Dionysien und die römischen Saturnalien an.

Ausgehend von dieser Bestimmung der Karnevalfeste als „konsequent außerkirchlich und areligiös"[27] stellt Bachtin das traditionelle Bild des Lächerlichen als politischem Skandalon buchstäblich vom Kopf auf die Füße. Denn das „lachende Volk auf dem Marktplatz"[28], für Platon und Hobbes potentiell ein Schreckensbild vulgärer Unordnung, ist für ihn keine anmaßende oder bedrohliche Erscheinung, sondern ein kollektiver Zustand vollkommener Freiheit: „[D]er Karneval [zelebrierte] die zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus"[29]. Der Verdacht, der seit jeher auf dem Komischen als Abweichung von der Norm lastete, fällt hier zurück auf Politik, die ihre Kontingenz verleugnet; den Ausnahmezustand des Karnevals begreift Bachtin als eine realisierte Utopie, welche die seriöse Kultur der Herrschenden *in situ* relativiert und zugleich überschreitet.[30]

Bachtin zufolge vermochte die volkstümliche Lachkultur für die Dauer der Karnevalsfeste eine subversiv-groteske Gegenwelt zu errichten, die gegenüber den regulären Festtagen der Kirche als eine zwar vorübergehende, *in sich* jedoch vollständige Transgression der herrschenden Ordnung des Mittelalters zu verstehen sei.[31] Diesbezüglich zieht er mit Verve eine Grenze zwischen der ganzheitlichen, ja: *universalen*[32] Lebensform des Karnevals und künstlerischen Praktiken. Zwar bestehen ihm zufolge gerade in Bezug auf das Theater starke Verbindungen zwischen der „volkstümlichen karnevalesken Marktplatzkultur"[33] und den „szenischen Bühnengattungen des

27 Ebd., S. 54.
28 Ebd., S. 51.
29 Ebd., S. 56.
30 „[I]m Karneval als Fest der Umstülpung und Parodie der Hochkultur [...] sieht Bachtin das Wissen um die Möglichkeit einer vollständigen Abkehr von der gegenwärtigen Ordnung, d.h. im Spiel der karnevalesken Verkehrung der offiziellen die Ahnung einer anderen, in welcher Antihierarchie, Relativität der Werte, Infragestellen der Autorität, Offenheit, fröhliche Anarchie, Verspottung aller Dogmen Geltung haben, wo der Synkretismus, die Vielzahl der Perspektiven zugelassen sind" (Lachmann: Vorwort, S. 9).
31 Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 57f.
32 „Der Karneval hat universalen Charakter, er ist ein Zustand der ganzen Welt, ihre Wiedergeburt und Erneuerung, an der alle teilhaben" (Ebd., S. 55).
33 Ebd., S. 55.

Mittelalters“[34], etwa mit Blick auf Erscheinungen wie Possenreißer, Narr und Gaukler, sowie insgesamt durch ein „starkes *spielerisches* Element“ [35] in allen karnevalesken Formen. Doch diese formalen Überschneidungen hält Bachtin für vernachlässigbar. Denn seiner Ansicht nach „war der Karneval keine theaterähnliche szenische Kunstform, sondern reale Lebensform auf Zeit“[36], was sich insbesondere auf das Verständnis der oben erwähnten Karnevalsfiguren auswirkt: Diese waren zur Zeit des Mittelalters „keineswegs Schauspieler, die auf der Bühne ihre Rolle spielten (wie später die Darsteller von Harlekin, Hanswurst usw.)“[37], sondern „ständige Träger des Karnevalsprinzips“[38], die auch und gerade im normalen Leben als Narren, Possenreißer etc. fungierten.

Diese These einer karnevalesken Verschmelzung von Alltagshandeln und theatralem Als-ob-Handeln geht bei Bachtin Hand in Hand mit einer unverblümten Infragestellung der Idee einer komischen Differenz. Die karnevalstypischen Figuren wie der Narr werden von ihm in einem Zwischen- und Übergangsbereich von Kunst und Leben angesiedelt, der weder *lächerlich* noch *komisch* ist.[39] In theaterwissenschaftlichen Begrifflichkeiten ließe sich das dahinterstehende Argument wie folgt umschreiben: Die rituell-szenischen Formen des Karnevals werden von Bachtin zwar als *performativ* beschrieben – in ihrer Eigenzeitlichkeit und Gegenweltlichkeit sind sie wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell –, aber sie sind für ihn nicht *theatral* im Sinne eines konsequenzverminderten*,* reflexiv gebrochenen Geschehens.[40]

Denn

> [d]er Karneval kennt keine Unterscheidung zwischen Darstellern und Zuschauern. Er kennt keine Rampe, nicht einmal in der rudimentärsten Form. Die Rampe würde den Karneval zerstören (wie umgekehrt die Abschaffung der Rampe das Theater zerstören würde). Den Karneval schaut man sich nicht

34 Ebd.
35 Ebd., S. 54.
36 Ebd., S. 55.
37 Ebd., S. 56.
38 Ebd.
39 „[S]ie waren weder einfach Sonderlinge oder was im alltäglichen Sprachgebrauch dumm nennt, noch waren sie komische Darsteller“ (ebd.).
40 Zu den unterschiedlichen Implikationen von Performativität und Theatralität vgl. Warstat: Zwischen Theatralität und Performativität.

> an, man *lebt* ihn, *alle* leben ihn, denn er ist von der Idee *her dem ganzen Volk gemeinsam.*[41]

Diese vitalistische Interpretation des Karnevals spitzt Bachtin weiter zu:

> Im Karneval spielt das Leben selbst, es inszeniert – ohne Bühne, ohne Rampe, ohne Schauspieler und Zuschauer, d. h. ohne jede Kunst- und Theaterspezifik – eine andere, freie, zwanglose Form seiner Verwirklichung, seine Wiedergeburt und Erneuerung nach besseren Prinzipien. Die reale Form des Lebens ist hier zugleich auch seine erneuerte ideale Form.[42]

Wie man beiden Zitaten entnehmen kann, setzt Bachtin bei seiner emphatischen Unterscheidung von Karneval und Kunsttheater ein apotropäisches Theatermodell der Zähmung und Verhinderung der ‚realen Form des Lebens' voraus. Rampe, Bühne, Darstellungshandeln sowie überhaupt die Aufteilung in Akteure und Publikum, das alles sind für ihn Mittel, mit denen sich die Institution Theater gegen die Wirklichkeit zu immunisieren sucht. Doch im mittelalterlichen Karneval, so Bachtin, entledigt sich das Volk seiner Lächerlichkeit nicht etwa zum Schein – die karnevaleske Umkehrung als soziales Ventil, das letztendlich im Dienst der herrschenden Ordnung stünde –, sondern es überschreitet und erneuert sich kollektiv ‚nach besseren Prinzipien'.

Was man sich unter diesen Lebensprinzipien des Karnevals vorzustellen hat, konkretisiert sich vor allem an den beiden Schlüsselbegriffen des *Materiell-Leiblichen* und des *grotesken Realismus*, mit denen Bachtin dem Nachleben der volkstümlichen Lachkultur in der Literatur der Renaissance nachspürt. Die Idee eines „materiell-leiblichen Lebensprinzips"[43] steht dabei für einen auffälligen Hang zu Motiven, die keinen individuellen, wohlproportionierten und abgeschlossenen Körper zeigen, sondern eine versehrte, entgrenzte und unfertige Körperlichkeit, die sich über Exkremente und Extremitäten, über Einverleibung und Ausscheidung, über Koitus und Zerstückelung im permanenten, zyklischen Austausch mit der Umwelt und anderen Körpern befindet.[44]

41 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 55.
42 Ebd., S. 56.
43 Ebd., S. 68.
44 Siehe Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 72-81 sowie ergänzend hierzu die Ausführungen von Lachmann: Vorwort, S. 35-37, und Greiner: Komödie, S. 101f.

Das Konzept des *grotesken Realismus* wiederum steht bei Bachtin für die „ästhetisch[e] Konzeption des Lebens“[45] in der volkstümlichen Lachkultur, wie sie in solchen hyperbolischen Körperdarstellungen zum Ausdruck kommt. Wiewohl das Wort ‚Realismus‘ erneut eine Abgrenzung von Formen des künstlerischen und theatralen Illusionismus andeutet, dreht sich die Erläuterung des Terminus fast ausschließlich um den Begriff der Groteske, dies aber umso erschöpfender.[46] In einem ausgedehnten Exkurs, der sich von der antiken Vasen- und Ornamentmalerei bis zu den Theorien und Formen der Grotesken im 20. Jahrhundert erstreckt, charakterisiert Bachtin die Groteske als ein vielgestaltiges Formenspiel von heiterer Zwangslosigkeit, das in der volkstümlichen Karnevals- und Lachkultur seine höchste Intensität erreichte und die von allen späteren Formen des Grotesk-Komischen scharf abzugrenzen sei.[47]

Mit besonderem Nachdruck unterscheidet Bachtin zwischen der volkstümlichen Groteske und ihrer scheinbaren Renaissance in der Literatur der

45 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 68.

46 Hierbei kündigt Bachtin zunächst eine Erläuterung beider Begriffe an, die aber auffallend asymmetrisch ausfällt: Die (Begriffs-)Geschichte der Groteske ist über zwanzig Seiten lang und zeugt von einem hohen Detailwissen (Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 81-103), zum ‚Realismus‘ gibt es nur zwei, auch inhaltlich ‚dünne‘ Seiten (S. 103ff.), die in etwa besagen, dass der groteske Realismus etwas anderes ist als der bürgerliche Realismus des 19. Jahrhunderts. Obwohl die kurze Darstellung des Realismus angesichts der politischen Aufladung des Begriffs in der sowjetischen Kunstdoktrin auch strategisch sein mag – dies wäre einmal mit der Veröffentlichungsgeschichte der Rabelais-Studie abzugleichen –, gilt Bachtins vorrangiges Interesse eindeutig der Groteske.

47 Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 81-103, insbesondere die Abgrenzung von Wolfgang Kayser auf den letzten vier Seiten. Eine prägnante Zuspitzung von Bachtins Verständnis der Groteske findet sich bei Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 17: „Die Groteske ist das Zentrum der Lachkultur der bäuerlichen Welt, also der Geschichte des Lachens zwischen etwa 8000 vor unserer Zeit und dem 17. Jahrhundert, und der Witz ist das Zentrum der Lachkultur von Stadtbewohnern, also dominant seit etwa dem 18. Jahrhundert. Die Groteske kitzelt die Landhaut, der Witz kitzelt die Stadthaut. Witze sind im Mittelalter unbekannt, im gesamten Rabelais kommt kein einziger Witz vor, ebenso wenig im *Eulenspiegel,* im *Don Quixotte* oder in den *Canterbury Tales.* Ein Bauer des 14. Jahrhunderts, dem man einen Witz erzählt, wird uns verständnislos anblicken und eventuell um mehr Information nachsuchen“ (Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 17).

Romantik, wo sie in Motiven des fremdbestimmten, pseudo-belebten Körpers (in Gestalt von Masken, Puppen, Marionetten) und ähnlichen Formen des Unheimlichen und Schrecklichen auftritt. Seine Auseinandersetzung mit dieser ‚neuen' Groteske ist dabei exemplarisch für seine These, dass alle modernen Gattungen und Theorien von Komik, Lachen und Humor nicht an die ursprüngliche volkstümliche Lach- und Karnevalskultur heranreichen.[48] Der romantischen Groteske mangelt es aus seiner Sicht vor allem an der einzigartigen Ambivalenz der frühneuzeitlichen Lachkultur. Denn die frühneuzeitliche Groteske, so Bachtin, kannte das Düstere und Unheimliche „nur als *lächerlichen Popanz,* als ein vom Lachen schon Überwundenes. Das Schreckliche verwandelt sich hier immer schon in Komisches und Heiteres."[49] Im Unterschied hierzu sei „die Welt der romantischen Groteske [...] eine mehr oder weniger furchterregende und dem Menschen *fremde*"[50], in der „das positive, *erneuernde Moment* des Lachprinzips [...] auf ein Minimum eingeschränkt"[51] bleibt. Für Bachtin kommt die romantische Groteske daher einer „Degeneration des Lachprinzips"[52] gleich: Sie weist eher eine Nähe zum Tragischen[53] auf und hat einen Hang zu freudlosen Formen des Komischen, die vollkommen den heiter-transgressiven Aspekt vermissen lassen, der dem ‚Original' eigentümlich gewesen sei.[54]

In der Romantik findet nach Ansicht Bachtins außerdem eine Verschiebung der Groteske ins Subjektiv-Innerliche statt: Was in der Festkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit stets das kollektive Lebensgefühl des „gesamten auf dem Marktplatz versammelten Volk"[55] gewesen sei, sei in der

48 Neben dem Exkurs zur Groteske entwickelt Bachtin dieses Argument vor allem im ersten Kapitel „Rabelais und die Geschichte des Lachens" , das den theoretischen und praktischen Veränderungen der europäischen Lachkultur seit der Antike nachspürt.

49 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 89.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 88.

52 Ebd., S. 89.

53 Zu den tragischen Zügen der romantischen Groteske vgl. ebd., S. 90.

54 „Die tiefgreifendste Umgestaltung in der romantischen Groteske betraf das Lachprinzip. Das Lachen blieb selbstverständlich erhalten – unter der Bedingung absoluten Ernstes ist nicht einmal die bescheidenste Groteske möglich. Aber es wurde reduziert, nahm die Gestalt von Humor, Ironie und Sarkasmus an, war nicht mehr froh und triumphierend" (ebd., S. 88).

55 Ebd., S. 86.

„romantisch[en] Groteske eher privat, kammertonhaft: ein Karneval, der einsam und mit dem deutlichen Bewusstsein dieser Isolation erlebt wird“[56]. Anders als der Verlust der erneuernden Seite des Lachens ist diese romantische Tendenz zur permanenten Selbstreflexion einer vereinzelten, entfremdeten Individualität für Bachtin jedoch nicht nur negativ konnotiert. Denn der subjektiv erlebte Karneval, der sich hier auf der inneren Bühne der ästhetischen Erfahrung abspielt, gehe in der Romantik einher mit einer „Entdeckung von größter Bedeutung: die des Subjekts in seiner Tiefe, Komplexität und Unerschöpflichkeit.“[57] So sei es die spezifische Errungenschaft der Romantik, dem staatstragenden Vollkommenheitsstreben von Rationalismus und Aufklärung ein zersplittertes und radikal subjektives Weltempfinden entgegengesetzt zu haben.[58] Bachtin legt Wert darauf, dass es sich hierbei um eine genuin moderne Konstellation handelt: „Der mittelalterlichen und der Renaissance-Groteske war die *innere Unendlichkeit* des Individuums fremd.“[59] Dafür jedoch sei der volkstümlichen Lachkultur noch eine kollektive und gar universale Lacherfahrung gemein gewesen, die nicht bloße Privatangelegenheit war: „jenes konkrete, geradezu *körperlich* erfahrbare Gefühl der Einheit und Unerschöpflichkeit des Lebens“[60].

Wenn man von dieser Hintertür der inneren Unendlichkeit romantischer Subjektivität[61] absieht, fällt Bachtins Urteil überaus eindeutig aus. Sein Vergleich von romantischer und frühneuzeitlicher Groteske macht ein

56 Ebd., S. 86.

57 Ebd., S. 95. Dies verbindet Bachtin mit einer These, die einen gewissen postfundamentalistischen Beiklang hat: „In einer geschlossenen, fertigen, starren Welt mit festen, unbeweglichen Grenzen zwischen allen Bereichen und Werten hätte die innere Unendlichkeit des Menschen nicht entdeckt werden können“ (ebd.).

58 Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 87f.

59 Ebd., S. 95.

60 Ebd., S. 88.

61 Bachtin scheint mit dem Topos der inneren Unendlichkeit an Hegels Analyse der romantischen Komödie anzuschließen, die Hegel von einer „frei in sich selbst sich geistig bewegenden Subjektivität“ (Hegel: Ästhetik, S. 572) geprägt sieht, was ihm zufolge „zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt“ (ebd.) führt. In unmittelbarer Nachbarschaft dieser berühmten Diagnose streift Hegel auch die Frage einer komischen Differenz, wobei er das *Lächerliche* als das Allgemeine definiert, nämlich als die auf Kontrasten basierende Bedingung der Möglichkeit zu lachen, das *Komische* hingegen als das Besondere, als die

lupenreines Verfallsnarrativ stark, wonach das frühneuzeitliche Formniveau der volkstümlichen Lach- und Karnevalskultur, wie es sich im Werk von Rabelais offenbare, bis heute unerreicht bleibt.[62] Alles, was nach dieser von Bachtin gesetzten „Schranke"[63] kommt, hat den Status von „karnevalesken Restbeständen"[64]. Zwar mag Bachtin am Ende seines Exkurses zur Groteske kurz andeuten, dass es im 20. Jahrhundert wieder vermehrt literarische Formen der Groteske gäbe – er nennt u.a. Thomas Mann, Bertolt Brecht und Pablo Neruda –, aber seine übergreifende Einschätzung ist, dass das Feld des Komischen in der Moderne eine *Brache* ist.

Vergleicht man Bachtins Position mit den Befunden aus dem theoriegeschichtlichen Abriss, lassen sich gegen seine These vom „Schwind[en] des karnevalesken Weltempfindens, das sich in einem Prozess zunehmender Verbürgerlichung, Puritanisierung und Verharmlosung des Karnevals bekundet"[65], mehrere Einwände geltend machen. Denn wie immer der Paradigmenwechsel vom Lächerlichen zum Komischen zu bewerten ist, ein simpler Prozess der Vereindeutigung und Zähmung des Lachens war die von der Aufklärung angestoßene Neuvermessung der Grenze von legitimen und verwerflichen Lachsituationen wohl kaum. Ferner ist nicht zu erkennen, warum die von Bachtin beschriebene mittelalterliche ‚Gegenweltlichkeit' von christlich-feudaler Hochkultur und inoffizieller Volkskultur ein wünschenswerterer Zustand sein sollte als eine postfundamentalistische Konstellation, wo sich Lachverbote und Lächerliches nicht derart eindeutig gegenüberstehen. Für Simon Critchley wäre dieser melancholische Blick zurück gar ein kapitaler Irrtum. Denn wer mit Bachtin „die moderne europäische Geschichte als eine düstere, protestantische Zähmung der transgressiven Komödie einer katholischen Welt dar[stellt]", vergisst aus

ästhetische Selbsterfahrung einer in sich unendlichen, der Auflösung ihrer endlichen Zwecke gewahr werdenden Subjektivität (vgl. ebd., S. 527f.).

62 „Im 18. Jahrhundert war der Verfallsprozess des volkstümlich-festlichen Lachens, das in der Renaissance in die hohe Literatur und Kultur vorgedrungen war, im Grunde abgeschlossen. Die neuen satirischen und unterhaltenden Gattungen der Lachkultur, die im 19. Jahrhundert dominieren sollten, waren schon begründet. Dies gilt auch für die Formen des reduzierten Lachens (Humor, Ironie, Sarkasmus etc.) […]" (Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 166).

63 Schürmann: Lachen, S. 1376.

64 Lachmann: Vorwort, S. 12.

65 Ebd., S. 12.

seiner Sicht, dass „dies […] eine Welt [ist], die man gerne verloren geben sollte“ [66]. Stattdessen verweist Critchley auf die zahlreichen Parallelen zwischen einem begrüßenswerten gesellschaftlich-politischem Wandel und der veränderten Lachkultur der Moderne:

> [D]er Humor ist eine entschieden moderne Idee, und er ist verbunden mit dem Aufstieg der demokratischen Öffentlichkeit, der sich im 18. Jahrhundert in Gegenden wie Britannien ereignete. Wie groß auch die Kräfte der Entzauberung gewesen sein mögen, man kann sich der Moderne auch im Sinne einer Demokratisierung des Witzes annähern.[67]

Die von Critchley hier vorgeschlagene Perspektive wirkt zumindest nicht weniger überzeugend als das von Bachtin angestimmte Klagelied, dem überdies eine verzerrte Darstellung der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Lachkultur zu Grunde zu liegen scheint. Denn die emphatische Beschreibung des Karnevals als einer universalen Erfahrung des gesamten auf dem Markplatz versammelten Volks, das für kurze Zeit sämtliche Hierarchien überschreitet und auf den Kopf stellt, hält der genaueren Überprüfung nur bedingt stand. Wie Dirk Schümer anmerkt, richteten sich die Karnevalsrituale keineswegs ausschließlich gegen die kirchlich-feudale Obrigkeit, sondern gerne auch gegen die unter(st)en Ränge der Sozialordnung – ganz zu schweigen davon, dass Frauen dem mittelalterlichen Karneval in der Regel

66 Critchley: Über Humor, S. 98. Für Critchley spiegelt dieses Verfallsnarrativ ungewollt einen reaktionären Antimodernismus: „Das Problem mit dieser historischen These ist, dass sie wie der gute, altmodische europäische Pessimismus à la Oswald Spengler klingt, gekleidet in Narrenkappe und Narrenschelle. Wir entzauberten Modernen werden wehmütig durch das in Versuchung geführt, was als komische Überschreitung in der vormodernen Zeit erscheint, und wir versinken dann in eine traurige Nostalgie für eine verlorene Welt der christlichen Torheit“ (ebd., S. 98f.).

67 Ebd., S. 99. Ein möglicher Einwand wäre hier, dass die von Critchley aufgezählten politischen Errungenschaften nur eine Fassade sind, hinter der in der Moderne seit jeher die fortgesetzte, mithin beschleunigte Produktion von geschlechtlichen, klassenförmigen, kolonialen Asymmetrien und Ungleichheiten lauert. Aber: Dass sich die hehren Ideale der Aufklärung historisch noch nie eingelöst haben (wie etwa eine solidarische Lachkultur, frei von Abschätzigkeit und Anmaßung), spricht vielleicht weniger diese Ideale, als gegen ihre willkürliche Gleichsetzung mit wie auch immer codierten Partikularitäten.

ohnehin fernbleiben mussten.[68] In diesem Zusammenhang machen sich auch die analytischen Mängel Bachtins bemerkbar. Denn anstatt konkrete Karnevalsfeste zu beschreiben, neigt er dazu, homogenisierend von der einen mittelalterlichen Lachkultur zu sprechen und „nivelliert soziale, regionale und nationale Differenzen“[69].

Ein weiteres Fragezeichen ist diesbezüglich hinter die These einer *Gegenweltlichkeit* des Mittelalters zu setzen, der zufolge die heiter-karnevaleske Volkskultur und die seriöse Kulturordnung von Adel und Kirche zwei vollkommen getrennte, gegensätzliche Welten gebildet haben sollen. Denn dabei bleiben mehrere[70] Indizien außen vor, die eher für eine „Kopräsenz und wechselnd[e] Durchdringung von Volkskultur und ‚offizieller‘ Kultur“[71] sprechen. Außerdem krankt diese Idee einer widerständigen ‚Gegenwelt‘ des Volkes daran, dass sie ein kohärentes volkstümliches Wissen über die etablierte gesellschaftliche und religiöse Ordnung vorauszusetzen scheint. Wenn sämtliche Motive und Formen der Lachkultur als die mündlich-performative Verkehrung, Umstülpung und Subversion der offiziellen Schriftkultur beschrieben werden, bleibt die Möglichkeit außer Acht, „dass diese strenge

68 Vgl. Schümer: Lachen mit Bachtin, S. 848 sowie ähnlich Le Goff: Lachen im Mittelalter (1997), S. 56.

69 Unger: Differente Lachkulturen, S. 15. Eine Differenzierung bzw. Konkretisierung gäbe wiederum Anlass, den utopischen Charakter des Karnevalsprinzip zu bezweifeln: „Sobald […] ein Historiker einen Karneval zu untersuchen beginnt, der zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Stadt stattgefunden hat, scheint sich das Bild zu ändern. Nicht nur Freude und Humor, nicht nur Festlichkeit und öffentliche Entspannung, sondern auch Grausamkeit, Haß und Massaker konnten Komponenten des Karnevals sein“ (Gurjewitsch: Theorie des Karnevals, S. 59).

70 Anders als von Bachtin behauptet, standen die Karnevalszeiten durchaus in enger Verbindung zur Festtagsordnung der Kirche (siehe Unger: Differente Lachkulturen, S. 15), und auch „Mönche und Kleriker spielten eine aktive Rolle im Verlauf des Karnevals“ (Gurjewitsch: Theorie des Karnevals, S. 61). Des weiteren lässt sich die von Bachtin unterstellte Abwesenheit von Angst und Furcht in der Volkskultur genauso wenig aufrechterhalten wie eine totale Inexistenz von Humor und Lachen bei Gelehrten und Eliten. Vielmehr zeigt sich bei einem genaueren Blick auf die mittelalterliche Kirche sogar ein recht ausdifferenziertes Lachsystem, in dem das Lachen zwar vom Grundprinzip her als (gottes-)lästerlich galt, das aber auch erlösende und befreiende Lachformen kannte. Vgl. hierzu Le Goff: Lachen im Mittelalter (1997), S. 45-56.

71 Unger: Differente Lachkulturen, S. 16.

Ordnung des Universums, die von Theologen und Philosophen proklamiert wurde, in der volkstümlichen Vorstellung nicht so dominant wie in den Köpfen der Gebildeten war“[72].

Dass *Rabelais und seine Welt* einige historiographische Lücken und Ungereimtheiten aufweist, ist den zahlreichen Fürsprecher*innen von Bachtin in der Komikforschung durchaus bekannt. Allerdings weist Bernhard Greiner im Rahmen seiner Komödien-Einführung darauf hin, dass die dahinterstehende Lachtheorie von solchen Schwachstellen womöglich unberührt bleibt. Denn das genuine Erkenntnispotential der Rabelais-Studie läge in einem grundlegenden Perspektivwechsel, den Bachtin einfordere und vornehme.[73] Laut Greiner ist Bachtin der theoretische Hauptvertreter einer *Komik der Heraufsetzung*[74], die nicht (mehr) für das Streben nach einer überlegenen Lach-Position steht, sondern für eine „Lachkultur des Volkes jenseits der Siegerkulturen und damit zugleich einen bejahenden anarchischen Zug zum Körper“[75]. Das Verdienst von Bachtin ist demzufolge, dem politischen Teufelskreis der komischen Differenz mittels der Hinwendung zum anarchischen Lachen der Entrechten und Unterdrückten zu entkommen: Anstatt nach einer „graduellen Unterscheidung“[76] von legitimen und verwerflichen Lachsituationen zu suchen, fokussiert Bachtin auf eine Art von Komik, die „auf Aufheben aller Unterscheidung, auf Erschüttern jeder Art“[77] zielt.

---

72 Gurjewitsch: Theorie des Karnevals, S. 60.

73 „Die historische Verifikation der Phänomene hat man inzwischen – zu Recht – in Zweifel gezogen. Die Kritik bleibt jedoch äußerlich, da Bachtin erkennbar typologisch argumentiert. Der Gewinn seines Ansatzes für diese Darstellung liegt entsprechend im Kategorialen […]“ (Greiner: Komödie, S. 101).

74 Vgl. Greiner: Komödie, S. 206. 94-104. Greiners Gegenbegriff hierzu ist die „Komik der Herabsetzung“, zu der er auch das ästhetisch-reflexive Humormodell der Aufklärung zählt, in dem das Subjekt der komischen Erfahrung sich selbst als widersprüchlich verlacht: „Den ‚Grenzfall‘ […] markiert für die Komik des Verlachens die Position eines höheren Wissens, das alle Inkongruenzen und Kontraste anzuerkennen vermag, den Wissenden als in sie verstrickt mit einschließend, und das mit dieser Anerkennung sich zugleich über alle Beschränktheit erhebt. Es ist dies der Standpunkt einer weltüberlegenen Heiterkeit, der Standpunkt des Humors“ (ebd., S. 91).

75 Ebd., S. 103.

76 Ebd., S. 100.

77 Ebd.

Den besten Beleg für diese modellhaft-utopische Ausrichtung liefern vermutlich Bachtin mäandernde Exkurse über das Nachleben der volkstümlichen Lachkultur; die unablässige Spurensuche gibt Anlass zu der Vermutung, dass das karnevaleske Prinzip der Heraufsetzung wohl nicht nur „für eine übergeordnete Definition des Komischen überaus geeignet“[78], sondern *darauf ausgerichtet* ist. Wenn man seine andauernden Klagen über die „allmähliche Trivialisierung“[79] des Lachens einmal so betrachtet, dann finden sich in allen Formen und Gattungen des Komischen immer Teilmomente von Gegenweltlichkeit, Zwangslosigkeit und Widerständigkeit.[80]

In diesem Zusammenhang wird in der Forschung gerne darauf hingewiesen, dass sich Bachtins Schilderung der mittelalterlichen Volkskultur zu einem nicht geringen Teil „camouflageartig [...] auf den Stalinismus um 1940“[81] zu beziehen scheint. Seine Beschreibung des Mittelalters als einer zutiefst gespaltenen Welt funktioniere zugleich als eine polemische Metapher auf den repressiven Sowjetstaat der 1940er-Jahre: auf der einen Seite eine offizielle, ideologisch geschlossene Kultur, in der homogenisierende, formalistische und zentralistische Kräfte walten; auf der anderen Seite eine Gegenwelt, in der die an den Rand Gedrängten eine inoffizielle Wahrheit behaupten.[82] Auf ähnliche Weise lässt sich auch Bachtins Eloge auf den unfertigen und bizarren Leib der volkstümlichen Groteske als ein Gegenentwurf zur sowjetischen Fetischisierung des funktionalen Arbeiterkörpers auffassen.[83] Dass Bachtin als dissidenter Intellektueller persönlich von Zensur betroffen war, macht eine allegorische Bedeutung der von ihm beschriebenen lachenden Gegenwelt umso glaubhafter.[84]

---

78 Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 15.

79 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 84.

80 An derselben Stelle, wo Bachtin eine allmähliche Trivialisierung des Lachens ab dem 17. Jahrhundert beklagt, heißt es kurz darauf, dass „das volkstümlichefestliche Karnevalsprinzip im Grunde ausrottbar ist“ (ebd., S. 84).

81 Müller-Kampel: Komik und das Komische, S. 15.

82 Vgl. Gurjewitsch: Theorie des Karnevals, S. 62 sowie ausführlich Lachmann: Vorwort, S. 8-14.

83 Siehe Lachmann: Vorwort, S. 10.

84 So konnte auch die Rabelais-Studie, Bachtins schon 1945 fertiggestellte Dissertationsschrift, erst zwanzig Jahre später erscheinen. (Siehe Greiner: Komödie, S. 100). Noch stärker betont Renate Lachmann diese biographisch-persönliche Dimensionen, wenn sie etwa zu Beginn ihres Vorwortes zu *Rabelais und seine Welt* daran erinnert, dass Bachtins Apotheose des grotesken Körpers aus der

Somit wird deutlich, dass *Rabelais und seine Welt* im Grunde wie ein Vexierbild funktioniert: Was zunächst wie eine literaturwissenschaftliche Analyse von *Gargantua und Pantagruel* anmutet, wird auf den zweiten Blick zu einer umfassenden kulturhistorischen Studie über die frühneuzeitliche Lachkultur und ihr Nachleben, geriert sich drittens als eine machtkritische Lachtheorie von nahezu grenzenloser Reichweite und lässt sich schließlich sogar als eine verkappte Intervention gegen die Erstarrung der russischen Revolution lesen. Diese „schillernde Mehrdeutigkeit des Textes“[85] am Übergang von literaturgeschichtlicher Werkanalyse, Kulturtheorie und weltanschaulich-politischem Manifest hat wesentlich dazu beigetragen, dass *Rabelais und seine Welt* heute weit über die Komikforschung hinaus ein kulturwissenschaftliches Grundlagenwerk ist.[86]

Das wohl beste Beispiel dafür, wie diese unterschiedlichen Bedeutungsschichten in der Rezeption zusammenwirken, ist Bachtins „modellhafte Verwendung der Begriffe ‚Karneval‘ und ‚Lachkultur‘“[87]. Während hier aus historiographischer Perspektive erhebliche Vorbehalte gegen seine Darstellung anzumelden wären, handelt es sich unter kulturtheoretischen Gesichtspunkten um eine programmatische Darstellung von *Volkskultur als Gegenkultur*[88], in der zugleich Bachtins dissidente Haltung zum Sowjetmarxismus erkennbar ist: Denn von einer teleologischen Aufhebungstendenz der offiziellen Ideologie des Mittelalters durch die volkstümliche Kultur fehlt bei ihm jede Spur. Der Karneval, so wie ihn Bachtin konzipiert, ist gerade kein ernst zu nehmender Ersatz für den „zeremoniellen Schein“[89] von Staat und Kirche, sondern ein *kategorialer Bruch* mit jedweder Seriosität; der

Perspektive „eines an einer unheilbaren Knochenkrankheit leidenden und beinamputierten Mannes“ (Lachmann: Vorwort, S. 7) geschrieben sei.

85 Städtke: Bachtin und die Bachtinologie, S. 141.

86 „Die Idee der volkstümlichen Kultur war unter Historikern vor dem Erscheinen von Bachtins Buch [im Jahr 1965, H.R.] nicht sehr verbreitet“ (Gurjewitsch: Theorie des Karnevals, S. 55).

87 Städtke: Bachtin und die Bachtinologie, S. 141.

88 So der sehr freie Untertitel der deutschen Übersetzung (Wortwörtlich wäre „народная культура средневековья и Ренессанса zu übersetzen als „die volkstümliche Kultur des Mittelalters und der Renaissance“).

89 Zu den Ritualen der Politik als zeremoniellem Schein vgl. Schramm: Karneval des Denkens, S. 212-226, der den Karneval als das immanente emanzipatorische Gegenstück der Zeremonie bestimmt: „Zeremonie ist Gesetz, ist Form, ist Rhythmus. Ihr lebendiges Jenseits findet sie im Karneval, und nicht selten

karnevaleske Ausnahmezustand ist das genaue Gegenteil einer ‚Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln': ein universales Fest des gesamten Volkes, das jeder Schließung und Vereindeutigung die beständige Erneuerung, Verkehrung und Entgrenzung entgegensetzt.[90]

Diese implizite Abkehr vom klassischen Revolutions- und Geschichtsmodell des Marxismus macht einen Gutteil der intellektuellen Strahlkraft von *Rabelais und seine Welt* aus. Aus der Sicht von Stuart Hall fungiert Bachtin gar als Wegbereiter eines anderen, eines ‚grotesken' Materialismus: Die Untersuchung der frühneuzeitlichen Lachkultur legt den Fokus von vorneherein nicht auf Fragen der politischen Ökonomie oder auf große gesellschaftlichen Umwälzungen, sondern – ganz im Sinne des postmarxistischen Theorieprojektes der Cultural Studies, zu deren prägenden Figuren Hall selbst zählt[91]– auf die machtkritischen Potentiale der populären Kultur und auf ephemere Formen der Überschreitung und des Exzesses.[92] Der volkstümliche Karneval erscheint in diesem Zusammenhang als ein metaphorisches Modell für gesellschaftliche Transformationsprozesse, das weit über die frühe Neuzeit hinaus anwendbar ist:

> Was aber originell und erstaunlich ist an Bachtins ‚Karnevaleskem' als einer Metapher für kulturelle und symbolische Transformation, ist, dass es *nicht* eine Metapher bloßer Umkehrung ist, die das ‚Niedrige' an die Stelle des ‚Hohen' setzt und dabei die duale Struktur zwischen ihnen aufrechterhält. In Bachtins ‚Karneval' ist es gerade die Reinheit dieser dualen Unterscheidung, die überschritten wird. Das Untere dringt in das Obere ein, verwischt dabei die hierarchische aufgezwungene Ordnung und schafft dabei nicht nur den

drängen parodistische Spiegelungen, dringt ein karnevaleskes Echo direkt in die Praxis ihrer stilisierten Ordnungen hinein" (ebd., S. 213).

90 Das bei Bachtin anklingende Oppositionsverhältnis von Komischem und Politischem lässt sich durch eine begriffliche Gegenüberstellung mit Carl Schmitts Hamlet-Lektüre scharfstellen: Wo Schmitt das Drama vom Einbruch der Zeit in das Spiel bestimmt sieht (Schmitt: Hamlet oder Hekuba), versteht Bachtin den Karneval als *Einbruch des Spiels in die Zeit* – als Einbruch der Utopie in „die homogene und leere Zeit" (Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen, S. 90) des Politischen.

91 Zum Einfluss Bachtins auf die Cultural Studies vgl. Hall: Metaphern der Transformation, insbesondere S. 115.

92 Hall: Metaphern der Transformation, S. 117f.

> Triumph einer Ästhetik über die andere, sondern unreine und hybride Formen des ‚Grotesken' […][93].

Gegenüber einer linearen Vorstellung von gesellschaftlicher Transformation beschreibt Bachtins Karnevalsprinzip, wie duale Konfliktkonstellationen gleichsam von innen her ausgehöhlt werden. Exemplarisch dafür stehen das kollektive Festtagslachen und die frühneuzeitliche Groteske, die allenthalben von einer sozialen und symbolischen Entgrenzung von Gegensätzen wie oben/unten, hoch/niedrig oder innen/außen gekennzeichnet sind, und so deren wechselseitige Durchlässigkeit und Abhängigkeit voneinander entlarven. Anstatt den einen Bereich durch den anderen zu ersetzen – d.h., in einem antagonistischen Spiel der Macht aufeinanderprallen zu lassen –, kommt es in einer karnevalesken Situation zu einer inneren ‚Verunreinigung' binärer Deutungsmuster, die sich Hall zufolge gegen jegliche „Mechanismen der Vereinfachung und des Ausschlusses, […] auf denen jedes hierarchische Prinzip kultureller Abschließung gründet"[94], richtet.

Bei Hall dienen ‚Lachkultur' und ‚Karneval' somit in erster Linie als Reflexionsfiguren für die Überschreitung und Subversion binärer Grenzziehungen – eine Deutung, die exemplarisch ist für die Bachtin-Rezeption der 60er und 70er Jahre.[95] Es liegt nahe, dies in Bezug zum zeithistorischen

93 Ebd., S. 119.

94 Hall: Metaphern der Transformation, S. 119. Zur Idee der karnevalesken Vermischung siehe auch Hecken: Theorien der Populärkultur, S. 137-142

95 Neben Stuart Hall als einem führenden Vertreter der Cultural Studies sind hier exemplarisch Homi Bhabha und Julia Kristeva zu nennen, deren Arbeiten zu postkolonialen Formen von Hybridität bzw. zur Intertextualität von Sprache an die differenz- und kulturtheoretischen Aspekte von Bachtins Oeuvre anschließen. Eine wichtige Rolle bei dieser Lesart spielt die etwas verschlungene Veröffentlichungsgeschichte von Bachtins Schriften: So war die erste in Westeuropa wahrgenommene Arbeit die 1963 von Bachtin neuveröffentlichte Studie „Probleme der Poetik Dostojevskis", in deren Folge zunächst die (Sprach-)Theorie der Dialogizität den Dreh- und Angelpunkt der Bachtin-Diskussion bildete. Die Rabelais-Studie selbst erschien etwa in Deutschland zunächst nur in einer Auswahlübersetzung (Bachtin: Literatur und Karneval), die sich tendenziell auf die kulturtheoretische Dimension der Studie fokussierte. Zudem gibt es mehrere Schriften aus dem intellektuellen Umfeld Bachtins bei denen verschiedentlich über eine (aus Gründen der Zensur verschwiegene) (Ko-)Autorschaft spekuliert wurde. So geht etwa Stuart Hall in dem oben angeführten Aufsatz davon aus,

Kontext zu setzen: Der Aufstieg der Populärkultur und das Aufkommen neuer sozialer Bewegungen, die sich weder mit dem Sowjetstaat noch mit dem historischen Subjekt des Proletariats identifizierten, machte Bachtin als einen (Gegen-)Kulturtheoretiker jenseits des dogmatischen Marxismus umso attraktiver.[96] Denn gerade in dieser Phase, in der sich zahlreiche Intellektuelle vom Marxismus abwandten, „konnte Bachtin zur gewichtigen Bezugsfigur eines Denkens werden, das sich aus der Struktur der Dialektik herauszuwinden sucht."[97]

Zusammengefasst markiert *Rabelais und seine Welt* fraglos einen Wendepunkt in der theoretischen Reflexion der Beziehung von Komischem und Politischem. Anstatt in differenzierender Absicht danach zu fragen, inwiefern assoziative und dissoziative Lachformen der politischen Gemeinschaft nützen, plädiert Bachtin zum einen für ein ambivalentes Lachen, in dem sämtliche Wirkungsdimensionen zugleich anzutreffen sind, zum anderen

---

dass Valentin N. Volosinovs *Marxismus und Sprachphilosophie* – ihm zufolge *die* entscheidende Inspirationsquelle für die Cultural Studies (vgl. Hall: Metaphern der Transformation, S. 123-129.) – in Wahrheit von Bachtin geschrieben wurde. Für einen kritischen Überblick in Sachen Bachtin-Rezeption vgl. Städtke: Bachtin und die Bachtinologie.

96 Bei Dirk Schümer heißt es dazu polemisch: „Und paßte die Vorstellung einer brodelnden Volkskultur, in der sich das kreative und befreiende Lachen gegen die sauertöpfische Obrigkeit immer wieder mühsam am Leben hielt und aus dem Urgrund der Jahrtausende allzeit aus dem Nichts auftauchen konnte, nicht ebenso gut zur Totalitarismuskritik des schlimmen 20. Jahrhunderts wie zu den Transgressionsritualen der Achtundsechziger, die mit Love-ins, Popkonzerten, Drogen und Provokationen die Lachkultur der Antike und des Mittelalters, von der Bachtins Forschung irgendwie zeugte, wiederbeleben wollten?" (Schümer: Lachen mit Bachtin, S. 847).

97 Greiner: Komödie, S. 100. Folgt man Dirk Schümer, hat Bachtin in diesem Zusammenhang einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf verschiedene poststrukturalistische Ansätze ausgeübt: Aus seiner Sicht gründen sowohl die einschlägigen Studien von Michel Foucault zur Verdrängung und Zurichtung des nicht normgemäßen Körpers als auch Jean Baudrillards These einer zunehmenden Erstarrung und Vereindeutigung der Medienkommunikation implizit auf einem Bachtin-ähnlichen Modell von offizieller Kultur und Gegenkultur – nämlich auf der Hoffnung, es gebe jenseits der totalisierenden Tendenzen von Aufklärung und (Post-)Moderne „irgendwo doch noch das Fremde, und ganz Andere und nicht von der Macht Hintergehbare" (Schümer: Lachen mit Bachtin, S. 849).

verbindet er dies mit einer machtkritischen Perspektive, die dem Ernst der politischen Autoritäten radikal skeptisch gegenübersteht. Diese flache Ontologie des Lachens, die einen entschiedenen Gegenentwurf zum aufklärerischen Topos der komischen Differenz darstellt, buchstabiert er an der volkstümlichen Lachkultur der frühen Neuzeit aus: Anstatt das kollektive Festlachen oder das groteske Körperprinzip irgendwie in Einklang mit der offiziellen politischen Welt bringen zu wollen, macht für Bachtin gerade die Überschreitung der geltenden Hierarchien, Normen und Weltanschauungen das spezifische (Freiheits-)Potential gegenweltlicher Lachformen aus.

Eine *Karnevalisierung* von politischen Ordnungen erscheint von dieser Warte aus als zentrale Begleiterscheinung, eher: Vorbedingung von gesellschaftlichen Transformationsprozessen:

> Das Lachprinzip und die karnevaleske Welterfahrung, die der Groteske zugrunde liegen, zerstören den bornierten Ernst dieser Zwänge und deren Anspruch auf zeitlose Gültigkeit, sie machen das menschliche Bewusstsein, die Gedanken und die Fantasie frei für neue Möglichkeiten. Daher geht großen Umbrüchen, selbst im Bereich der Wissenschaft, immer eine gewisse vorbereitende Karnevalisierung des Bewusstseins voraus.[98]

Es passt zur Vieldeutigkeit des *Rabelais*-Buchs, dass dieses karnevalistische Umbruchsmodell nun gerade für Bachtins Untersuchungszeitraum überaus stimmig ist. Wenn nämlich ein beliebter Einwand gegen Bachtin lautet, dass sich die karnevalistische Gegenwelt im Mittelalter nur für die begrenzte Dauer der volkstümlichen Feste manifestierte und dann wieder hinter der offiziellen Welt zurücktrat, wird ein wichtiger Punkt übersehen: Bachtin verortet die Welt von Rabelais gerade an der *Epochenschwelle* von Mittelalter und Renaissance und sieht im Karneval eine bedeutende Keimzelle für die Infragestellung von mittelalterlicher Feudalordnung und christlicher Weltanschauung.[99] Ihm zufolge war die in der Karnevalszeit zunächst

98 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 101.

99 „Die progressiven Geister der Renaissance hatten unmittelbar teil an dieser Kultur, vor allem an ihrer volkstümlich-festlichen Karnevalsseite […]. Der Karneval […] befreite von der Macht der offiziellen Weltanschauung, erlaubte die Welt auf seine Art zu sehen: ohne Angst und Andacht, sehr kritisch, aber positiv und ohne Nihilismus, denn er erschloß das reiche materielle Prinzip der Welt, das Werden und den Wechsel, die Unüberwindlichkeit und den ewigen Triumph des Neuen, die Unsterblichkeit des Volkes. Dies war eine mächtige Stütze im

nur vorübergehend etablierte „völlige Befreiung von gotischer Seriosität“[100] mitverantwortlich dafür, „den Weg zu einem neuen, freien und nüchternen Ernst zu bahnen“[101].

Auffällig ist, dass Bachtin an dieser Stelle von seinem üblichen Narrativ eines fortschreitenden Verfalls des Lachens in der Moderne und von seiner schematischen Gegenüberstellung von ‚bösem Ernst‘ und ‚gutem Karneval‘ abweicht – an einer Stelle, an der seine Theorie als Transformationsmodell besonders überzeugend erscheint. Offensichtlich können die leblose Starrheit offizieller Politik und die vitale Anarchie des inoffiziell Komischen in Übergangsphasen durchaus miteinander in Austausch treten.[102] Damit jedoch beginnt Bachtins flache Ontologie des Komischen zu bröckeln: Oder kann der vom Karneval inspirierte ‚neue Ernst‘ etwa erneut zu ‚gotischer Strenge‘ gerinnen? Bildet sich dann eine neue karnevaleske Gegenwelt aus? Wo läge hier noch die Differenz zur alten Seriosität? Dass der Autor des *Rabelais* solchen Fragen so wenig Beachtung geschenkt hat, ist bedauerlich. Denn während andere Unstimmigkeiten der intellektuellen Wucht von Bachtins Ausführungen keinen Abbruch tun, wäre seine ganz auf dem Einverständnis mit dem Lachen der Unterdrückten aufgebaute Position höchst angreifbar, wenn die komische Manifestation von Subversion und Freiheit strukturell nichts anderes wäre als ein affirmativer Vorschein von zukünftigem Zwang – ein recht pessimistischer Schluss, der bereits ganz gut den Grundton von Theodor W. Adornos Reflexionen zum Komischen trifft.

Sturm auf das gotische Zeitalter und bei der Vorbereitung der Grundlagen für eine neue Weltanschauung“ (Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 316).

100 Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 316.

101 Ebd.

102 Für die Frage einer Geschichtsschreibung des Lachens liefert diese Einsicht wertvolle Anhaltspunkte: Anstatt sich entweder auf das Narrativ einer untergegangenen vormodernen Lachkultur oder auf eines der bürgerlichen Erhebung des Verächtlich-Lächerlichen zum Komischen zu versteifen, rückt hier die weitausgreifende Vermitteltheit von Neuem und Altem in den Blick – und kitzelt zugleich an einem allzu gravitätischen Selbstverständnis der westlichen Moderne: „Es ist vielleicht doch nicht erst das 18. Jahrhundert, in dem, wie Jürgen Habermas annimmt, die Öffentlichkeit vom Bürgertum erfunden wurde. Den Karneval und die von ihm ausgehenden volkstümlichen, um das Lachen (und nicht primär um das Denken, die Rationalität) zentrierten Kommunikations- und Öffentlichkeitsformen gibt es neben der feudalen Repräsentanz – und schon lange vorher“ (Stollmann: Kritische Theorie des Lachens).

Theodor W. Adorno: „Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit." – Vom falschen Lachen in der falschen Gesellschaft

Während Michail Bachtin im vorherigen Abschnitt als „der größte Inspirator aller Lach- und Komikforschung"[103] eingeführt wurde, dürfte die Suche nach einem Zitat, das Theodor W. Adorno einen ähnlichen Rang zuspricht, vergeblich sein. Teilweise mag dies auf das Fehlen eines vergleichbar eindeutigen Referenztextes zurückzuführen sein, wie er bei Bachtin mit der Untersuchung der frühneuzeitlichen Lachkultur in *Rabelais und seine Welt* vorliegt. So hat Adorno seinen komiktheoretischen Standpunkt kaum je in einem längeren zusammenhängenden Text ausgearbeitet, sondern sich an verschiedenen Stellen seines Werks und scheinbar beiläufig zum Komischen geäußert: in Bezug auf die kapitalistische Massenkultur, unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Theorie, als ein Beispiel für die Logik sozialer Konflikte oder im Zuge seiner Auseinandersatzung mit Samuel Becketts Theater des Absurden.

Entscheidend dürfte aber sein, dass Adorno der Ruf eines regelrechten Spaßverderbers vorauseilt. „Seit langem hält sich hartnäckig das Gerücht, die Kritische Theorie hätte sich mit Leib und Seele der Feindschaft gegenüber dem Lachen verschrieben, ja geradezu ein Verdikt über dasselbe verhängt."[104] Wie Antonio Roselli und Henning Siekmann freilich selbst einräumen, ist dieses Gerücht keineswegs aus der Luft gegriffen[105]; vor allem in der von Adorno und Max Horkheimer gemeinsam verfassten *Dialektik der Aufklärung* finden sich einige Passagen, die die gesellschaftliche Funktion des Lachens äußerst negativ bewerten. Allerdings führen einschlägige Aussagen wie „das Lachen über etwas ist allemal das Verlachen"[106] oder „Fun ist ein Stahlbad"[107] zumindest teilweise in die Irre. Denn ungeachtet des schroffen Tonfalls unterscheidet sich die Argumentation in einem zentralen Punkt von den klassischen Verurteilungen komischer Normabweichungen: Während Lachfeinde wie Platon und Hobbes *mit* der politischen Ordnung denken, die es zu schützen und pflegen gelte, ist die Auseinandersetzung mit

103 Stollmann: Das Lachen und seine Anlässe, S. 17.
104 Roselli/Siekmann: Lachen und Selbstbehauptung, S. 32.
105 Vgl. ebd., S. 32f.
106 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 149.
107 Ebd., S. 149.

Komik, Lachen und Humor hier eingebettet in eine umfassende Kritik an der modernen Gesellschaft: Geschrieben im amerikanischen Exil, den Vernichtungskrieg und die Menschheitsverbrechen des deutschen Faschismus sowie das Versagen der bürgerlichen Kultur vor Augen, stellt sich die *Dialektik der Aufklärung* die Frage, „warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt“[108].

Die Antwort von Adorno und Horkheimer stellt sich, kurz gesagt, als eine programmatische Revision des allgemeinen Fortschritts- und Freiheitsversprechen der bürgerlichen Aufklärung dar.[109] In einer an Marx und Hegel geschulten Denkbewegung, die sich zugleich von den teleologischen Restbeständen dieser Traditionslinie lossagt[110], entfaltet die *Dialektik der Aufklärung* eine dialektische Beziehung von Aufklärung und Mythos: Wo es einst das mythische Versprechen der bürgerlichen Aufklärung gewesen sei, die auf Unwissen und naturwüchsigen Zwängen errichteten Mythen und Idole zu stürzen, lasse sich an den (vermeintlichen) ökonomischen, wissenschaftlichen, kulturellen und technischen Errungenschaften der Moderne allseitig ein erneuter Umschlag in den Mythos beobachten.[111] Dieser Tendenz begegnen Adorno und Horkheimer mit einer „radikalen Selbstkritik der

108 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 1.

109 Zur negativen Geschichtsphilosophie der *Dialektik der Aufklärung* siehe Schweppenhäuser: Adorno zur Einführung, S. 38-47.

110 Hier markiert der Essay das Ende eines theoretischen Abnabelungsprozesses: Noch 1937 hatte Horkheimer das am Institut für Sozialforschung verfolgte Projekt einer *Kritischen Theorie der Gesellschaft* dezidiert an ein marxistisches „Interesse an der Aufhebung der Klassenherrschaft“ (Horkheimer: Traditionelle und kritische Theorie, S. 216) zurückgebunden. Wenngleich diese Perspektive in der *Dialektik der Aufklärung* immer noch nachwirkt (die marxsche Analyse der Warenform erscheint als implizite Blaupause für die Kritik der Identität- und Äquivalenzlogik der Aufklärung), verzichten Adorno und Horkheimer nun weitestgehend auf die rhetorische Beschwörung einer zukünftigen revolutionären Praxis. Wie Marx auf das Proletariat als ein historisches Subjekt zu zählen, das als letzte und rächende Klasse den antagonistischen Charakter aller bisherigen Gesellschaften zu transzendieren vermag, ist in diesem Essay nurmehr eine Art Wunschbild, das angesichts der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts in den Hintergrund rückt bzw. im Verschwinden begriffen ist. Vgl. hierzu Hindrichs: Einleitung, S. 1-4.

111 Vgl. Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 1-9.

Vernunft"[112], die die beharrliche Kontinuität von Zwang, Unterdrückung und Herrschaft nicht länger als Unfall abtut, sich aber weiterhin dem politischen Programm der Aufklärung verpflichtet sieht:

> Wir hegen keinen Zweifel – und darin liegt unsere petitio principii –, daß die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Jedoch glauben wir, genauso deutlich erkannt zu haben, daß der Begriff eben dieses Denkens, nicht weniger als die konkreten historischen Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet. Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal.[113]

Wie sich hier andeutet, hat der Ansatz von Adorno und Horkheimer mehr Gemeinsamkeiten mit Bachtin, als man es unter einem komiktheoretischen Gesichtspunkt zunächst vermuten würde. Denn der im Zitat eingeforderten Reflexion auf das ‚rückläufige Moment' der Aufklärung und Bachtins Beschäftigung mit dem Karneval der Frühen Neuzeit liegen ein ähnlicher Impuls zugrunde: Sowohl in der *Dialektik der Aufklärung* als auch in *Rabelais und seine Welt* geht es um eine Destabilisierung und Relativierung der bürgerlichen Gesellschaft, die gegen ein instrumentell-rationalistisch verengtes Weltverständnis aufbegehrt.[114]

Umso erklärungsbedürftiger scheint es, dass die Rolle des Komischen innerhalb dieser Kritiken so gegensätzlich ausfällt: Bei Bachtin wirken die karnevaleske Volkskultur und die unergründliche Ambivalenz des Lachens als archimedische Hebel, von denen aus sich die Begrenztheit der offiziellen Welt enthüllt. Adorno und Horkheimer hingegen „springen nicht aus der

---

112 Schweppenhäuser: Adorno zur Einführung, S. 45

113 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 3.

114 Die Parallelen zwischen Adorno und Bachtin beschränken sich nicht auf den Topos der Vernunftkritik: So sind beide in einer marxistischen Denktradition zu verorten und stehen hier für eine Abkehr von deren teleologisch-reduktionistischen Spielarten. Ferner teilen sie sich als ungefähre Zeitgenossen (Adorno lebte von 1903-1969, Bachtin von 1895-1975) den historischen Erfahrungsraum der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dessen politische Extreme sich in den Biografien des russischen Dissidenten und des deutschen Exilanten auf merkwürdig gegensätzliche Weise spiegeln.

Vernunft heraus, suchen nicht ihr ‚Anderes' als Heilmittel zu beschwören"[115]; sie verfolgen in der *Dialektik der Aufklärung* einen Ansatz, der konsequent auf einen derartigen positiven Fixpunkt, auf die Idee eines besseren, noch nicht korrumpierten Außen verzichtet. So beschränken sich die einzelnen Kapitel auch nicht auf gegenwärtige Entwicklungen, sondern schlagen einen Bogen, der sich von der Odyssee über die Moralphilosophie der Aufklärung bis zur kapitalistischen Massenkultur und dem völkischen Antisemitismus erstreckt, was dem Buch einen „merkwürdig finalistischen Charakter"[116] verleiht: Der Prozess der Selbstzerstörung der Vernunft wird weit über die geistesgeschichtliche Epoche der Aufklärung hinaus bis in die Anfänge der Kulturgeschichte zurückverfolgt und auch auf mögliche Wurzeln im Mensch-Natur-Verhältnis hin befragt.[117]

Zusätzlich zu den Überschneidungen, die zwischen der *Dialektik der Aufklärung* und Bachtins *Rabelais* im Bereich der Vernunftkritik bestehen, lässt die weitausgreifende Auseinandersetzung mit der hartnäckigen Krisen- und Konflikthaftigkeit der bürgerlichen Gesellschaft, in der Adorno und Horkheimer eine permanente Erosion erkenntnistheoretischer und geschichtsphilosophischer Fundamente am Werk sehen, auch eine strukturelle Nähe zu postfundamentalistischen Positionen erkennen. Explizit wird diese Verwandtschaft am Begriff der Gesellschaft: ‚Gesellschaft' wird von der Kritischen Theorie weder auf eine ökonomische Basis reduziert, noch löst sie sich in der unüberschaubaren Summe aller sozialen Phänomene auf; vielmehr steht der Begriff für die antagonistischen, expansiven und destruktiven

115 Schweppenhäuser: Adorno zur Einführung, S. 43.

116 Ebd., S. 46.

117 Aufgrund dieser Tendenz zu einer „anthropologischen Kritik des Prozesses der menschlichen Zivilisation" (Stoetzler: Geschichte des Subjekts, S. 165) wird Adorno und Horkheimer oft ein Übermaß an Defätismus vorgeworfen. Allerdings übersieht dieser Vorwurf (neben den besonderen Entstehungsbedingungen), dass sich die Autoren dem Projekt der Aufklärung gerade im Eingedenken seines Scheitern verpflichtet sehen: „Wenn Horkheimer und Adorno die Dialektik der Aufklärung bis zu Odysseus zurückverfolgen, dann soll damit das befreiende Denken nicht in seiner düsteren, allumfassenden Geschichte ertränkt werden, sondern umgekehrt deren Offenheit wieder gewonnen werden. Im Bezug auf die Selbstzerstörung der Aufklärung heißt das: die Freiheit in der Gesellschaft, die das aufklärende Denken verspricht, wird im Eingedenken seiner Regression zu neuer Geltung gebracht" (Hindrichs: Einleitung, S. 1).

Tendenzen der westlichen Moderne ein: „Die bürgerliche Gesellschaft ist eine antagonistische Totalität. Sie erhält einzig durch ihre Antagonismen hindurch sich am Leben und vermag sie nicht zu schlichten."[118] Dieser antagonistische Horizont von Gesellschaft wird von Adorno jedoch – im Unterschied zu den von Marchart versammelten linksheideggerianischen Vertretern des Postfundamentalismus wie Laclau und Mouffe, Nancy oder Rancière – nicht ontologisiert; für ihn ist dieser negative Konstitutionsprozess, der sich als eine unablässige Zersplitterung und Vervielfältigung der sozialen Machtbeziehungen und Konfliktkonstellationen ausgestaltet, historisch mit der Entfesselung des ökonomischen Tauschprinzips im modernen Kapitalismus verbunden.[119]

Den „sozialtheoretischen Negativismus"[120] der Kritischen Theorie in Rechnung gestellt, ist es nur konsequent, dass Adorno *nicht* zu einer affirmativen Deutung des Komischen tendiert, wie sie Bachtin in seiner flachen

118 Adorno: Studien zu Hegel, S. 274. Zu Adornos Gesellschaftsbegriff vgl. einschlägig: Adorno: Gesellschaft, S. 9-19.

119 Vgl. hierzu Adorno: Gesellschaft, S. 14f. Somit deutet sich bei Adorno eine Perspektive an, von der aus sich verschiedene Einwände gegen die postfundamentalistische Hypostasierung des Politischen formulieren lassen. (Vgl. ausführlich Demirović: Hegemonie und diskursive Konstruktion sowie Demirović: Scheitern der Agonistik). Unter diesem Gesichtspunkt ist es ebenso überraschend wie bezeichnend, welches (Zerr-)Bild von Adorno bei Oliver Marchart gezeichnet wird: Die anthropologischen Dimensionen von Adornos Antagonismus-Begriff werden von ihm als „billiger Urmythos" (Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 283) abgetan, die modernisierungstheoretischen Aspekte wiederum als „vulgärmarxistisch" (ebd., S. 281). Beide Kritikpunkte könnte man freilich mit gutem Recht auch gegen Marchart vorbringen. So kommt seine Auseinandersetzung mit Marx buchstäblich und im übertragenen Sinne ziemlich ‚dünn' daher (vgl. ebd., S. 263-270), und das historisch situierte Kontingenzbewusstsein der Moderne wird quasi mantra-artig mit einem unverrückbaren ontologischen Primat politscher Dissoziation kurzgeschlossen (vgl. die Ausführungen zur ‚Gleichursprünglichkeit' von Kontingenz und Konflikt ebd., S. 31ff.). Demgegenüber zeichnet Adorno aus, die antagonistische Konstitution der Moderne zwar in all ihrer naturwüchsigen Schonungslosigkeit zu beschreiben, sich aber dem Anschein der ontologischen Notwendigkeit eben nicht affirmativ zu beugen, sondern im kritischen Anschluss an Marx nach der Möglichkeit einer anderen Einrichtung des Sozialen zu fragen (vgl. Adorno: Negative Dialektik, S. 315ff.).

120 Vgl. Honneth: Zwischen Kritik und Anerkennung, S. 11f.

Ontologie der mittelalterlichen Lachkultur entwickelt. Es gibt zwar durchaus lachtheoretische Bemerkungen von Adorno, die wohlwollend auf die spielerische Aufhebung von Zwang und Angst in komischen Situationen hinweisen und hierin eine nicht-gewalttätige Form der Selbstbehauptung erkennen.[121] Einmal deutet er – vermutlich „ohne Kenntnis Bachtins“[122] – sogar an, dass diese Freiheitsgrade insbesondere in der Literatur der Frührenaissance zutage treten.[123] Doch all dies wird davon überschattet, *dass* und *wie* Lachen, Heiterkeit und Humor der fortschreitenden Dialektik der Aufklärung anheimfallen:

> Das Heitere hat etwas von bürgerlicher Freizügigkeit, gerät allerdings damit auch in die geschichtliche Fatalität des Bürgertums. Was einmal Komik war, stumpft unwiederbringlich sich ab; die spätere ist verderbt zum schmatzend einverstandenen Behagen. Am Ende wird sie unerträglich. [...] Je gründlicher die Gesellschaft jene Versöhnung schuldig bleibt, die der bürgerliche Geist als Aufklärung des Mythos versprach, um so unwiderstehlicher wird Komik in den Orkus gerissen, Lachen, einst Bild von Humanität, zum Rückfall in die Unmenschlichkeit.[124]

Der hier beschriebene Umschlag von Humanität zu Unmenschlichkeit ist exemplarisch für die theoretische Volte, die Adorno in seiner Kritik am Komischen schlägt. Im Gegensatz zu traditionellen Lachfeinden streitet er weder ab, noch stört er sich daran, dass Heiterkeit und Lachen ein ästhetisches Korrektiv zu ideologischen Erstarrungen und technokratischen Zwängen darstellen können. Sein Punkt ist vielmehr, dass diesem emanzipatorischen Potential eine Abstumpfungstendenz innewohnt, die in gegenwärtigen Lachpraktiken in einer regelrechten Usurpation des Komischen mündet. Der Unterschied zwischen ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Kunst, so heißt es in der *Dialektik der Aufklärung,* mag früher der Ausdruck eines gesellschaftlichen Konfliktverhältnisses gewesen sein: Unterhaltung und Zerstreuung als implizite Rebellion gegen den „Ausschluss der Unterklasse“[125] aus

121 Siehe etwa Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 85, sowie ergänzend Roselli/Siekmann: Lachen und Selbstbehauptung, S. 35f.

122 Stollmann: Kritische Theorie des Lachens.

123 Siehe Adorno: Ist die Kunst heiter?, S. 602.

124 Ebd., S. 603.

125 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 143. Vgl. ähnlich zur sozialen Bedingtheit der Kategorien ‚schön‘ und ‚hässlich‘: Adorno: Ästhetische Theorie, S. 78f.

der idealisierten Sphäre der Autonomieästhetik. Doch diese Logik hat für Adorno und Horkheimer ihre Gültigkeit verloren. Sie gehen davon aus, dass sich der einstige Gegensatz von Hoch- und Unterhaltungskultur mittlerweile in eine unterschiedslose, ubiquitäre und letztlich tautologische Form von Kultur aufgelöst habe.[126]

Aufgestellt wird diese Diagnose im vierten Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*, in dem sich Adorno und Horkheimer mit der nach kapitalistischen Maßstäben konsumierten, distribuierten und produzierten Massenkultur ihrer Zeit auseinandersetzen – von ihnen polemisch als *Kulturindustrie* bezeichnet.[127] Vergleichbar zur Marx'schen Rede von der „großen Industrie"[128], in der sich gewaltige Produktivkräfte und kapitalistische Produktionsverhältnisse auf verheerende Weise miteinander verbinden, macht diese Begriffswahl auf eine innere Schranke aufmerksam: Aus Sicht der Autoren mag sich die Populärkultur des frühen 20. Jahrhunderts, dominiert von Medien wie „Kino, Radio, Jazz und Magazin"[129], zwar zu einem Medien- und Spartensystem von höchster Komplexität und enormer Reichweite entwickelt haben, sie sei aber zugleich – und mithin gerade deshalb – als Ganzes

---

126 Vgl. Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 143f. Im Aufsatz „Ist die Kunst heiter?" ist sogar vom „Absterben der Alternative von Heiterkeit und Ernst, von Tragik und Komik, beinahe von Leben und Tode" (Adorno: Ist die Kunst heiter, S. 605) die Rede.

127 Dabei handelt es sich um eine bewusste Entscheidung gegen die Bezeichnung Massenkultur: „In unseren Entwürfen war von Massenkultur die Rede. Wir ersetzten den Ausdruck durch ‚Kulturindustrie', um von vornherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist: dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst. Von einer solchen unterscheidet Kulturindustrie sich aufs äußerste" (Adorno: Résumé über Kulturindustrie, S. 337). Demgegenüber hat Gerhard Schweppenhäuser (Naddel gegen ihre Liebhaber verteidigt, S. 107-117) für eine Rehabilitierung des Begriffs ‚Massenkultur' im Horizont der Kritischen Theorie plädiert. Hieran anschließend, wird er im Folgenden – im Wissen um die kollektivistischen Implikationen von ‚Masse' – als Mittlerbegriff zwischen dem nicht minder problematischen, allzu *volks*nahen Begriff der ‚Populärkultur' und dem abwertenden Terminus Kulturindustrie verwendet.

128 Vgl. Brunkhorst: Wahrheitsgehalt der Kulturindustrie, S. 225f., sowie die Passagen in: Marx: Das Kapital, S. 391-407.

129 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 140.

in einem totalen Wiederholungszwang gefangen.[130] Dies beziehen sie einerseits auf einen „Zirkel aus Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“[131], der zu schematischen und seriellen Produkten führe; andererseits auf eine Tendenz, sich als entspannendes „Amusement“[132] möglichst reibungslos und konfliktfrei an das gesellschaftliche So-Sein anzupassen. Für Adorno und Horkheimer verwirklicht sich die einst gegen Zensur und Willkür gerichtete Idee einer freien und autonomen Sphäre des Ästhetischen („Zweckmäßigkeit ohne Zweck“[133]) in der Kulturindustrie dialektisch als politische Funktions- und Folgenlosigkeit:

> Alle sind frei, zu tanzen und sich zu vergnügen, wie sie, seit der geschichtlichen Neutralisierung der Religion, frei sind, in eine der zahllosen Sekten einzutreten. Aber die Freiheit in der Wahl der Ideologie, die stets den wirtschaftlichen Zwang zurückstrahlt, erweist sich in allen Sparten als die Freiheit zum Immergleichen.[134]

Angesichts dieser Einschätzung ist kaum verwunderlich, dass sich nicht nur um Adornos Lachtheorie, sondern um die gesamte Analyse der Kulturindustrie gewisse Vorurteile ranken. So gilt sie vielen als Paradebeispiel für eine elitär-herablassende Kritik der Populärkultur, die sich an die verlorenen Maßstäbe einer großbürgerlichen Kunstsinnigkeit klammere, wie sie im 19. Jh. gepflegt wurde; sie begegne den Geschmacks- und Ausdrucksformen der unteren Bevölkerungsschichten mit Hochmut und Unverständnis und setze letztlich technische Reproduktionsverfahren mit totalitärer Propaganda gleich.[135] Diese Kritik ist in Bezug auf einige schematische Thesen und Prognosen durchaus nachvollziehbar.[136] In anderen Punkten verfehlt der

130 Vgl. ebd., S. 128-132.
131 Ebd., S. 129.
132 Ebd., S. 145.
133 Ebd., S. 145.
134 Ebd., S. 176.
135 Vgl. die Rekapitulation dieser Kritik bei Prokop: Theorie der Kulturindustrie, S. 11-13 sowie bei Hindrichs: Kulturindustrie, S. 61.
136 So tendiert der Untertitel „Aufklärung als Massenbetrug“ dazu, die ästhetischen und politischen Konsequenzen der modernen Massenmedien auf eine simple Manipulationsthese zuzuspitzen. Auch Befürchtungen zur unaufhaltsam voranschreitenden Zentralisierung und Monopolisierung der Kulturproduktion halten der heutigem Medienrealität nicht stand. (Vgl. Schweppenhäuser:

highbrow-Vorwurf hingegen deutlich sein Ziel. An den teils geradezu enthusiastischen Äußerungen über das formal-technische Niveau von Kino- und Unterhaltungsmusik[137] wird ersichtlich, dass es Adorno und Horkheimer um eine Dialektik von Fortschritt und Regression geht, der zufolge die kapitalistische Massenkultur keine Abkehr, sondern die „*Fortsetzung* der schlechten Tendenzen der ‚hohen', bürgerlichen Kultur ist"[138]. Außerdem relativiert sich die recht harsche Kritik nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass Adorno jederzeit bereit ist, „Vertreter der hohen Kultur ebenso gnadenlos herunterzuputzen wie Offenbarungen der Kulturindustrie"[139] – denn ihre Aporien sind für ihn dieselben.[140]

In diesem Kontext von ästhetischen Antinomien, die sich in der kapitalistischen Massenkultur manifestieren, aber nicht darauf beschränken, steht auch Adornos Auseinandersetzung mit Lachen, Komik und Humor: „Seitdem die Kunst von der Kulturindustrie an die Kandare genommen wird und unter die Konsumgüter sich einreiht, ist ihre Heiterkeit synthetisch, falsch,

---

Naddel gegen ihre Liebhaber verteidigt, S. 14). Außerdem „haben sich freilich nicht nur die Produktionsbedingungen des massenkulturellen Sektors verändert, sondern vor allem auch die Rezeptionsbedingungen. Das Publikum ist im Umgang mit der Kulturindustrie souverän geworden: Wir haben gelernt, ihre Angebote für unsere eigenen Bedürfnisse zu nutzen und auszuwählen" (Ebd., S. 17).

137 Vgl. Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 135f.

138 Prokop: Theorie der Kulturindustrie, S. 11-16. „Wer den Text trotz der in den Handbüchern der Cultural Studies verbreiteten Gerüchte liest, mag überrascht sein, dass es sich nicht um ein Lamento über die Kommerz-Kultur handelt" (Stoetzler: Geschichte des Subjekts, S. 164).

139 Eagleton: Ästhetik, S. 371.

140 Gunnar Hindrichs spricht von einem „geheimen Subtext" (Hindrichs: Kulturindustrie, S. 61) des Kulturindustrie-Kapitels, der davon handele, wie sich ästhetische Grundbegriffe wie Stil, Tragik, Schein oder Autonomie „zur Kenntlichkeit verändert haben" (ebd.). Im Spiegel der Kulturindustrie reflektierten die Autoren auf die Widersprüchlichkeit und Beschränktheit dieser Kategorien. Beispielsweise sind für Adorno und Horkheimer die kulturpessimistischen Klagen „übers Erlöschen der stilbildenden Kraft im Abendland […] zum Erschrecken unbegründet" (Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 135). In ihren Augen ist die Kulturindustrie vielmehr der „unbarmherzigste Stil von allen" (ebd., S. 139), weil sie jeglichen ästhetischen Eigensinn in die Logik ihrer Genres und Einzelidiome integriert und diesen unterwirft (vgl. ebd., S. 135ff. sowie Hindrichs: Kulturindustrie, S. 64ff.).

verhext“[141]. Was Adorno als falsche Heiterkeit bezeichnet, erinnert stark an die bereits diskutierten Widersprüche der ‚heiteren Aufklärung'. Nach seinem Dafürhalten treten die aggressiven und verletzenden Züge von Auslachen und Lächerlichkeit, die in den Lachdiskursen des 18. Jahrhunderts relativiert und auch nivelliert werden, in der Massenkultur ungebrochen zu Tage. Gegenüber Walter Benjamin, der im Nachwort seines Aufsatzes über das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vom Lachen als dem „revolutionärsten Affekt der Massen“ sprach, wendet Adorno in einem Brief entschieden ein, dass das Lachen der Kinobesucher voll des „schlechtesten bürgerlichen Sadismus“[142] sei. In der *Dialektik der Aufklärung* wiederholt sich dieser Vorwurf; ergänzt um die These, dass Komik unter kulturindustriellen Bedingungen gerade im Hinblick auf die Lachenden selbst repressiv wirkt: „Fun ist ein Stahlbad. Die Vergnügungsindustrie verordnet es unablässig. Lachen in ihr wird zum Instrument des Betrugs am Glück“[143].

Die bestärkenden Effekte von Lachen und Humor, versinnbildlicht durch die etwas aus der Zeit gefallene Stahlbad-Metapher, fallen laut Adorno und Horkheimer in der Kulturindustrie derart stark ins Gewicht, dass hier weder von rebellischer Absurdität noch von eskapistischer Zerstreuung die Rede sein könne.[144] Für sie gilt das genaue Gegenteil: Die kapitalistische

141 Adorno: Ist die Kunst heiter, S. 603.

142 Adorno/Benjamin: Briefwechsel, S. 171.

143 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 149.

144 Vgl. ebd., S. 149-153. Vor allem durch zwei Argumente widersprechen die Autoren einer etwaigen Verteidigung (des Lachens in) der Kulturindustrie: Zum einen, dass Unterhaltung und Freizeit strukturell im stillschweigenden Einverständnis mit dem Ernst des (kapitalistischen) Daseins stünden: „Mit der Flucht aus dem Alltag, welche die gesamte Kulturindustrie in all ihren Zweigen zu besorgen verspricht, ist es bestellt wie mit der Entführung der Tochter im amerikanischen Witzblatt: der Vater selbst hält im Dunkeln die Leiter. […] Escape wie elopement sind von vorneherein dazu bestimmt, zum Ausgangspunkt zurückkehren“ (ebd., S. 150). Zum anderen, dass meist vor einem ungehemmten Exzess, vor einer radikalen Verweigerung von Sinn zurückgeschreckt werde, um die Marktkonformität zu wahren: „Das reine Amusement in seiner Konsequenz, das entspannte sich Überlassen an bunte Assoziation und glücklichen Unsinn wird vom gängigen Amusement beschnitten […]. Es klirrt nicht die Schellenkappe des Narren, sondern der Schlüsselbund der kapitalistischen Vernunft“ (ebd., S. 151).

Massenkultur münzt in ihren Augen intuitives Unbehagen und unerfüllte Wünsche in konformistische Ersatzbefriedigung durch Schadenfreude um.[145] Demzufolge ist in der Kulturindustrie lediglich ein „schlecht[es]“ Lachen zu finden, das „zu den Instanzen überläuft, die zu fürchten sind“[146].

Die Abwertung des Lachens verknüpfen Adorno und Horkheimer explizit mit ihrer Kritik der bürgerlichen Gesellschaft als einer radikal unversöhnten, einer antagonistischen Totalität:

> In der falschen Gesellschaft hat Lachen als Krankheit das Glück befallen und zieht es in ihre nichtswürdige Totalität hinein. Das Lachen über etwas ist allemal das Verlachen, und das Leben, das da Bergson zufolge die Verfestigung durchbricht, ist in Wahrheit das einbrechende barbarische, die Selbstbehauptung, die beim geselligen Anlaß ihre Befreiung vom Skrupel zu feiern wagt. Das Kollektiv der Lacher parodiert die Menschheit. Sie sind Monaden, deren jede dem Genuß sich hingibt, auf Kosten jeglicher anderen, und mit der Majorität im Rückhalt, zu allem entschlossen zu sein. In solcher Harmonie bieten sie das Zerrbild der Solidarität. Das Teuflische des falschen Lachens liegt eben darin, daß es selbst das Beste, Versöhnung, zwingend parodiert.[147]

Es gibt – so könnte man das Zitat in Rekurs auf ein anderes Adorno-Zitat zuspitzen – *kein richtiges Lachen in der falschen Gesellschaft*: Das ephemere Vergnügen, das vereinzelte und entfremdete Subjekte im gemeinsamen Gelächter erfahren, mag einer Realisation von Glück, Harmonie und Versöhnung[148] zum Verwechseln ähnlich sehen. Doch für Adorno und Horkheimer handelt es sich dabei um ein teuer erkauftes Surrogat. Zum einen, weil der kurze, ungehemmte Spaß, den die Kulturindustrie zur Verfügung stellt, die Idee dauerhafter Versöhnung in ihren Augen entleert und entwertet; zum anderen, weil diese vermeintlich harmlose Geselligkeit stets auf Kosten anderer gehe. Denn die kollektive Verbundenheit der Lachenden gründe einzig

---

145 Siehe hierzu Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 148f., sowie Hindrichs: Kulturindustrie, S. 69.

146 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 149. Das Gegenstück hierzu wäre für sie das „versöhnte Lachen“ (ebd.), das als ein Signal des „Entronnen seins aus der Macht“ (ebd.) beschrieben wird.

147 Ebd.

148 Zu Adornos Umgang mit solchen grundlegenden Idealen, an denen er – im Unterschied zu dekonstruktivistischen Ansätzen – durchaus festhält, vgl. Eagleton: Ästhetik, S. 364f.

auf ihrer Bereitschaft, sich gemeinsam über die Fehler ihres Spottobjekts zu erheben.[149]

Fast beiläufig wird im obigen Zitat ein wichtiger Gewährsmann für diesen so skeptischen Blick auf das Lachen ins Spiel gebracht: Henri Bergson, dessen Aufsatz *Das Lachen*[150] den Überlegenheitstheorien des Komischen zuzuordnen ist. Nach Bergson besteht die soziale Funktion des Lachens, das für ihn kategorisch eine „*soziale* Geste"[151] ist, in einer auf Einschüchterung und Korrektur zielenden Abwehrreaktion, mit der eine Gruppe oder ein Kollektiv „eine gewisse Steifheit des Körpers, des Charakters und des Geistes ausmerzen [möchte]"[152]. Diese martialische Deutung wird bei Bergson durch einen vitalistischen Erklärungsansatz abgemildert: Das „Auslachen von mechanisch gewordenen Bewegungen und Versteifungen"[153] sei nämlich eine elementare Reaktion auf eine Verhärtung gegenüber der schöpferisch-unergründlichen Elastizität des Lebens, mit der die Gesellschaft unbewusst „den nützlichen Zweck einer allgemeinen Vervollkommnung verfolgt"[154].

Wenn man diese „todernste Philosophie des Lachens"[155] mit der im Kulturindustrie-Kapitel eingenommenen Perspektive vergleicht, wird deutlich, dass Adorno und Horkheimer die beiden zentralen Aspekte von Bergsons Komiktheorie gegeneinander ausspielen: Sie übernehmen seine sozialpsychologische Deutung des Komischen – Lachen als kollektive und mitleidslose Geste der Bestrafung von Normabweichungen, die zur Anpassung auffordert –, eignen sich aber nicht den emphatischen Lebensbegriff an, der es Bergson erlaubt, Komik und Lachen als harmlose und liebenswerte Formen kultureller Phantasietätigkeit zu behandeln.[156] Stattdessen beschreiben sie

149 „Man darf dem verpönten Trieb frönen, wenn außer Zweifel steht, das es seiner Ausrottung dient. Das ist die Erscheinung des Spaßes oder des Ulks" (Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 193).

150 Bergson: Das Lachen.

151 Ebd., S. 24.

152 Ebd.

153 Schürmann: Unergründlichkeit des Lebens, S. 122.

154 Bergson: Das Lachen, S. 24.

155 Schürmann: Lachen, S. 1375.

156 Deshalb liegt bei Bergson im Übrigen auch keine im strikten Sinn *post*fundamentalistische Lachtheorie vor, da das positive Verständnis vom Élan vital als ein (Anti-)Fundament zur Bestimmung des Komischen dient: „Das Auslachen ist dort [in Bergsons Essay, H. R.] die gesellschaftliche Strafe, nicht hinreichend mit dem Leben selber mitzugehen. Methodisch hat das immerhin noch

das Lachen *mit* und *gegen* Bergson als eine kollektive Repression unnormaler Verhaltensweisen, die Außenseiter auffordere, sich den gesellschaftlichen Zwängen zu unterwerfen und sich hier und jetzt mit der von Antagonismen zerfurchten Gesellschaft zu versöhnen.

Da Adorno sich in seinen verstreuten Bemerkungen zum Komischen mehrmals auf Bergson bezieht, erweist sich dessen Aufsatz über das Lachen als negativer Fixpunkt seiner Position:

> Nach Bergsons Theorie sollte das Lachen […] das von Konvention verzerrte Leben im Verhältnis der Menschen zueinander wiederherstellen. Vielleicht war das damals schon die Ideologie einer Oberschicht, die, ihrerseits Nutznießer der Verdinglichung, freies Benehmen und désinvolture, große Weltmanieren sich leisten konnte und ihrer bedurfte, um die eigene Überlegenheit zu repräsentieren. Heute jedenfalls sagt das Lachen als Symptom das Gegenteil: es restituiert nicht das Leben gegenüber seinen Verhärtungen, sondern die Verhärtung, wenn nach den Spielregeln allzu anarchische Regungen des Lebendigen jene Lügen zu strafen drohen.[157]

Die Kritik, die Adorno hier an Bergsons Komiktheorie übt, steht *pars pro toto* für die Widersprüche, die durch das Paradigma des Komischen und eine damit einhergehende schleichende Nivellierung des Lächerlichen entstehen: Lachpraktiken gelten pauschal als zulässig und unproblematisch, weil sie – bei Bergson kaum anders als bei Shaftesbury – zu einem natürlichen Instrument der Verbesserung und Erneuerung menschlicher Beziehungen erhoben werden.[158] Gegen diese bürgerliche ‚Oberschichtsideologie', die auf

den Vorteil, dass dort nicht ein ‚Einswerden mit dem Leben' in positiver Weise beschworen wird, sondern dass negativ Abweichungen vom Eigentlichen diagnostiziert und im Lachen bloßgestellt werden. Aber auch bei Bergson, und bei weniger vorsichtigen Varianten allemal, steht ‚Intuition' geradezu für das Erfassen eines eigentlichen Lebensgrundes (der für bloßes ‚Berechnen' unzugänglich bleibe)" (Schürmann: Unergründlichkeit des Lebens, S. 122).

157 Adorno: Anmerkungen zum sozialen Konflikt, S. 192f. Dieser gemeinsam mit Ursula Jaerisch verfasste Text steht im Kontext von zwei Seminaren Adornos, von denen eines speziell dem Thema des Lachens gewidmet war. Vgl. Schörle: Das Lach-Seminar.

158 Bergsons Komiktheorie ist ein Extrembeispiel für eine derartige Ästhetisierung jeglicher Form von Komik: Das Komische beginnt bei ihm *per definitionem* in Situationen, wo „die Gesellschaft und der Einzelne, von der Sorge um ihre Erhaltung befreit, sich selber als Kunstwerke zu behandeln beginnen"

das immense Selbstvertrauen und die gewaltigen Privilegien ihrer Anhänger schließen lasse, wendet sich Adorno entschieden: Statt einer allgemeinen Lockerung sozialer Regeln begünstige das ubiquitär gewordene Lachen heute deren Verhärtung, wenn es auch den Unterdrückten ermöglicht, sich für kurze Zeit überlegen zu fühlen.[159]

Im Unterschied zu den bisher behandelten Lachfeinden und -freunden, die sich meist an einer ontologischen Spannung von Ordnung und Unsinn abgearbeitet haben, tendiert Adorno zu einer Perspektive, in der das Verhältnis des Komischen und des Politischen als ein gemeinsam fortschreitendes Verhängnis erscheint: „Wie, worüber gelacht wird, hat teil an der historischen Dynamik der Gesellschaft. Gegenwärtig integriert Lachen zwanghaft, was aus dem sozial gesteckten Rahmen herausfällt"[160]. So sieht er im „schallenden Gelächter, mit dem die Meute den Abweichenden zum Schweigen bringt"[161], ein Beispiel dafür, dass und wie der antagonistische Charakter der bürgerlichen Gesellschaft seit dem Verschwinden des Klassenkampfs zusehends von partikularen Konflikten kanalisiert und überformt werde.[162]

(Bergson: Das Lachen, S. 24) und „wo der Mensch dem Menschen nur noch als Schauspiel dient" (ebd.) – die Möglichkeit, dass die Voraussetzungen und Zugangsbedingungen zu diesem interesselosen Zustand spielerischer Muße unterschiedlich und strittig sein könnten, nicht zuletzt in *denselben* Situationen, wird ausgeklammert.

159 „Leicht verbünden die von sozialem Druck Deformierten sich mit der Gewalt, die sie zurichtete. Sie halten sich schadlos für den gesellschaftlichen Zwang, der ihnen selbst widerfuhr: an denen, die ihn offenbar zur Schau tragen. Unbewußt giriert das Gelächter über den komischen Kauz die Unterdrückung, die dessen Absonderlichkeit zeitigte" (Adorno: Anmerkungen zum sozialen Konflikt, S. 193).

160 Adorno: Anmerkungen zum sozialen Konflikt, S. 193.

161 Ebd.

162 „Trifft zu, daß die Gesellschaft zur antagonistischen Totalität sich entfaltete, so ist fast jeder nach gängiger Rede partikulare Konflikt deren Deckbild" (Adorno: Anmerkungen zum sozialen Konflikt, S. 187). Der vergessene und unsichtbar gewordene „Klassenkampf alten Stils" (ebd., S 183) gemahnt hier an die Möglichkeit eines historischen Subjektes, das den antagonistischen Horizont der Moderne selbst als kontingent begreift und also für die Überwindung der unversöhnten Gesellschaft streitet. Ebendiese Idee eines *kategorialen* Bruchs mit dem Katz-und-Maus-Spiel von sozialer Universalität und Partikularität ist es, die in den linksheideggerianischen Theorien des Politischen meist außen vor bleibt oder pauschal mit einem (antipolitischen) Denken in historischen

Lachkollektive sind für Adorno also keine sonderlich zivilisierte Form von Streit oder Vergemeinschaftung, sondern erscheinen im Gegenteil als eine Keimform des möglichen Umschlags der Gesellschaft in totale Herrschaft und Zerstörungswahn: Eine Komifizierung von exzentrischem, normabweichenden Verhalten – so der drastische Befund in der *Dialektik der Aufklärung* – stimme in letzter Konsequenz bereits überein mit der Struktur einer

> antisemitischen Reaktionsweise. Um den Augenblick der autoritären Freigabe des Verbotenen zu zelebrieren, versammeln sich die Antisemiten, er allein macht sie zum Kollektiv, er konstituiert die Gemeinschaft der Artgenossen. Ihr Getöse ist das organisierte Gelächter.[163]

Von dieser totalitären Tendenz eines kollektiven Gelächters, das die gemeinsame Unterdrückung des Anderen als Ersatzbefriedigung für die eigene (Un-)Freiheit genießt, sind bei Adorno die vermeintlich kritischen Formen des Komischen wie die Satire ausdrücklich nicht ausgenommen; auch dort bestehe eine starke Neigung zum Einverständnis mit dem Bestehenden, wie

---

Notwendigkeiten gleichgesetzt wird. Demgegenüber orientiert sich Adornos Begrifflichkeit an dieser Stelle eng an Marx‘ negativistischer Bestimmung des Proletariats als „einer Klasse der bürgerlichen Gesellschaft, welche keine Klasse der bürgerlichen Gesellschaft ist, eines Standes, welcher die Auflösung aller Stände ist, einer Sphäre, welche einen universellen Charakter durch ihre universellen Leiden besitzt und kein besondres Recht in Anspruch nimmt, weil kein besondres Unrecht, sondern das Unrecht schlechthin an ihr verübt wird, […] welche sich nicht emanzipieren kann, ohne sich von allen übrigen Sphären der Gesellschaft und damit alle übrigen Sphären der Gesellschaft zu emanzipieren, welche mit einem Wort der völlige Verlust des Menschen ist, also nur durch die völlige Wiedergewinnung des Menschen sich selbst gewinnen kann. Diese Auflösung der Gesellschaft als ein besonderer Stand ist das Proletariat“ (Marx: Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, S. 390).

163 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 193. Diese Analogie zum völkischen Antisemitismus macht, so gewagt sie auch daherkommt, auf den vielleicht zentralen Unterschied zur Position Bachtins aufmerksam: Während die Karnevalisierung sozialer Verhältnisse im *Rabelais* auf durchweg positiv konnotierten Vorstellungen von ‚Volk‘ und ‚Volkskultur‘ gründet, sind kollektive Instinkte und intuitive Verhaltensweisen aus der Perspektive der Kritischen Theorie eben nicht von Natur aus schöpferisch oder emanzipatorisch. Der politische Ausgangspunkt ist hier eher das Gegenbild von anarchischer Vielfalt: die blinde Zerstörungswut einer entfesselten Masse.

er in einem als „Juvenals Irrtum“ betitelten Aphorismus aus den *Minima Moralia*[164] ausführt. Der Ausgangspunkt ist hier das vermeintlich gewaltfreie Mittel der Ironie, die ihren Gegenstand scheinbar ohne äußeres Zutun, quasi aus sich heraus entlarvt und ihn dadurch ins Komische überführt.[165] Dieser Anschein von Unbestimmtheit und Ambivalenz ist laut Adorno unweigerlich mit einem impliziten Appell an die vorhandenen Normen und die unhinterfragten Gewissheiten der (Mit-)Lachenden verbunden: „Nur wo ein zwingender Consensus der Subjekte angenommen wird, ist subjektive Reflexion, der Vollzug des begrifflichen Akts überflüssig“[166]. Daran anschließend erscheint es Adorno nur konsequent, dass die komischen Künste bis zur Aufklärung wie selbstverständlich mit der politischen Ordnung paktiert hätten: „Der bedarf des Beweises nicht, welcher die Lacher auf seiner Seite hat. Historisch hat demzufolge die Satire über Jahrtausende, bis zum Voltaireschen Zeitalter, gern mit Stärkeren es gehalten, auf die Verlaß war, mit Autorität“[167].

Für Adorno ist zweifelhaft, dass sich an dieser Komplizenschaft zwischen dem Komischen und den herrschenden Ideologien und Mächten im Kontext der bürgerlichen Gesellschaft etwas Wesentliches verändert hat. Wenngleich sich „mit dem Sieg des Bürgertums“[168] die Funktion der Satire zumindest auf den ersten Blick etwas gelockert habe, bleibe die Gattung letztlich doch eine „Gefangene der eigenen Form, des autoritären Erbes, der einspruchslosen Hämischkeit“[169]. Selbst radikal aufklärerische Satiren, die „keine Versöhnung mit dem Bestehenden und seinem Bewußtsein mehr duldeten“[170], entkommen dabei laut Adorno nicht dem performativen Widerspruch, das zu Erkennende bereits als selbstverständlich vorauszusetzen: „kein Witz von Karl Kraus zaudert in der Entscheidung darüber, wer anständig und wer ein Schurke, was Geist und was Dummheit, was Sprache und was Zeitung sei“[171].

164 Adorno: Minima Moralia, hier: S. 239-241.
165 „Ironie überführt das Objekt, indem sie es hinstellt, als was es sich gibt, und ohne Urteil, gleichsam unter Aussparung des betrachtenden Subjekts, an seinem Ansichsein misst“ (Adorno: Minima Moralia, S. 239).
166 Ebd., S. 239.
167 Ebd.
168 Ebd., S. 240.
169 Ebd.
170 Ebd.
171 Ebd.

Obwohl Adorno mit der Unerbittlichkeit und Entschiedenheit von Kraus durchaus sympathisiert[172], hält er Satire, auch und gerade in dieser unversöhnlich polemischen Form, heutzutage nicht länger für ein probates Mittel.[173] Denn in der gegenwärtigen Gesellschaft seien die Voraussetzungen für einen solchen evidenzheischenden, auf Einverständnis rechnenden Gestus nicht mehr vorhanden. Mit dieser These will sich Adorno ausdrücklich nicht über einen angeblichen „Relativismus der Werte, die Abwesenheit verbindlicher Normen“[174] in der heutigen Gesellschaft beklagen; seine Kritik bezieht sich auf eine Auflösung jeglicher „Differenz zwischen Wirklichkeit und Ideologie“[175], die die Aufdeckung eines Widerspruchs zwischen Sein und Sollen mittlerweile zu einem Ding der Unmöglichkeit mache:

> Ironie drückte aus: das behauptet es zu sein, so aber ist es; heute jedoch beruft die Welt noch in der radikalen Lüge sich darauf, daß es eben so sei, und solcher einfache Befund koinzidiert ihr mit dem Guten. Kein Spalt im Fels des Bestehenden, an dem der Griff des Ironikers sich zu halten vermöchte. […] Gegen den blutigen Ernst der totalen Gesellschaft, die ihre Gegeninstanz eingezogen hat als den hilflosen Einspruch, den ehedem Ironie niederschlug, steht einzig noch der blutige Ernst, die begriffene Wahrheit.[176]

Bemerkenswert an dem Zitat ist zum einen, dass Adorno die Gesellschaft hier mit einer Metaphorik von ‚Fels‘, ‚Spalt‘ und ‚Halt‘ beschreibt, was erneut

---

172 Vgl. Adorno: „Sittlichkeit und Kriminalität“, S. 367-387.

173 Am Beispiel von Kraus zeigt sich für Adorno nicht zuletzt, dass es ein aussichtsloses und letztlich sogar fahrlässiges Unterfangen sei, den Nationalsozialismus mit den Waffen der Satire bekämpfen zu wollen (vgl. Adorno: Minima Moralia, S. 240f.). Denn angesichts der faschistischen Bedrohung, so Adorno, sei es absolut unangebracht darauf zu spekulieren, dass man am Ende die Lacher auf seiner Seite haben werde: „Komödien über den Faschismus […] machten sich zu Komplizen jener törichten Denkgewohnheit, die ihn vorweg für geschlagen hält, weil die stärkeren Bataillone der Weltgeschichte gegen ihn stünden“ (Adorno: Ist die Kunst heiter, S. 604). Deshalb gelte sein Diktum zur Kunst nach Auschwitz ganz besonders für die komischen Künste: „Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, dass danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann“ (ebd., S. 603).

174 Adorno: Minima Moralia, S. 241.

175 Ebd.

176 Ebd.

auf die Nähe zu postfundamentalistischen Positionen hinweist; zum anderen verdeutlicht es, wie sehr er bisweilen einer Haltung zuneigt, die auf „die unangenehme Sackgasse einer auf sich selbst zurückgeworfenen Vernunft“[177] hinausläuft. So wie es hier klingt, lässt sich der antagonistischen Totalität ‚Gesellschaft‘ einzig und allein mit inhärent ernster Begriffsarbeit beikommen. Wer sich angesichts der fortschreitenden Erosion sozialer Gewissheiten einen kritischen Standpunkt bewahren will, der muss die „Eiswüste der Abstraktion“[178] durchqueren. Dem ‚blutigen Ernst‘ des Bestehenden mit Humor, Ironie, Heiterkeit oder dergleichen begegnen zu wollen, erscheint an dieser Stelle vollkommen aussichtslos.

Umso überraschender ist daher, dass es für Adorno sehr wohl *eine* Form von Komik gibt, die seiner Kritik nicht anheimfällt. Denn er tritt als ein uneingeschränkter Verehrer des Theaters von Samuel Beckett auf, dessen absurde Dramen für ihn ein leuchtendes Beispiel dafür sind, dass und wie sich moderne Kunst die utopische Widerständigkeit des Ästhetischen, von der Kulturindustrie usurpiert, noch zu erhalten vermag. Adorno zufolge gelingt dies, weil bei Beckett – ein anderes Beispiel wäre für ihn die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs – eine konsequente Zurückwendung der Kunst auf die Bedingungen ihrer eigenen (Un-)Möglichkeit stattfindet: „Gemäß dem Hang der neuen Kunst, durch Selbstreflexion ihre eigenen Kategorien thematisch zu machen, wird in Stücken wie Godot und dem Endspiel […] eher das Schicksal von Komik tragiert, als dass sie komisch wären“[179].

Adorno versteht das Theater des Absurden weder als eine Rückkehr zu einer infantil-unschuldigen Sinnverweigerung noch als eine tragikomische Vermischung von distinkten Erfahrungsformen, wo sich Freud und Leid, Heiterkeit und Ernsthaftigkeit bloß abwechseln, *für sich* aber intakt bleiben. Nach seiner Deutung werden von dieser Komik vorrangig die inneren Widersprüche des Komischen auf die Spitze getrieben und zur Schau gestellt.[180] Wenn etwa die Beckettschen Figuren zu einem anlasslosen und ostentativ freudlosen Lachen ansetzen, werde das lachwillige Publikum mit seinem eigenen Zerrbild konfrontiert:

177 Eagleton: Ästhetik, S. 368.

178 Adorno: Negative Dialektik, S. 9.

179 Adorno: Ästhetische Theorie, S. 505.

180 Ähnliches geschieht Adorno zufolge bei Beckett auch mit der Gattung des Tragischen, sowie mit dramatischen Kategorien wie ‚Handlung‘, ‚Rolle‘ oder ‚Dialog‘ (vgl. Adorno: Versuch, S. 302ff.). Am ausführlichsten diskutiert er dies aber am Beispiel von Lachen, Humor und Komik.

> Aber das Lachen, zu dem es [gemeint ist Becketts *Endspiel,* H.R.] animiert, müßte die Lacher ersticken. Das wurde aus Humor, nachdem er als ästhetisches Medium veraltet ist und widerlich, ohne Kanon dessen, worüber zu lachen wäre; ohne einen Ort von Versöhnung, von dem aus sich lachen ließe; ohne irgend etwas Harmloses zwischen Himmel und Erde, das erlaubte, belacht zu werden.[181]

Das Besondere an Beckett ist demnach, dass Lachgewohnheiten im Theater und das Medium des Humors nicht nur als Material im weiteren Sinne fungieren, sondern zum Gegenstand ihrer selbst werden. In Anbetracht einer Lachkultur, die keinem eindeutigen Kanon mehr gehorcht, in der die Kriterien eines versöhnten Lachens radikal fraglich sind, scheint diese Form von Meta- oder Antikomik für Adorno die einzig noch legitime. Denn das hier provozierte Lachen gründet nicht auf einer willkürlichen Setzung, sondern auf *Nichts*: auf der Nichtigkeit und Illegitimität eines jeden anderen sich für harmlos und versöhnt haltenden Lachens.[182] Nur in diesem Modus der *bestimmten Negation,* nur durch die unversöhnliche Reflexion auf die sozialen und historischen Aporien von Komik, Lachen und Humor, stünde heute noch ihre Rettung in Aussicht: „Gerettet wird der Humor in Becketts Stücken, weil sie anstecken mit dem Lachen über die Lächerlichkeit des Lachens und über die Verzweiflung“[183].

Dass an dieser Stelle eine mögliche ‚Rettung‘ von Humor, der Adorno eben noch als ‚veraltet‘ und ‚widerlich‘ erschien, angekündigt wird, ist nun doch erklärungsbedürftig. Der Kontrast zwischen Adornos Beckett-Begeisterung und seiner ansonsten unversöhnlich-kritischen Haltung ist für Terry Eagleton der „am leichtesten zu karikierende Aspekt von Adornos Denken: Beckett und Schönberg gelten als Lösung der Probleme des Hungers in der Welt und einer drohenden nuklearen Katastrophe“[184]. Eagleton sieht es als erwiesen an, dass Adorno damit etwas „als Lösung anbietet, was eindeutig Teil des Problems ist“[185]. Ist nicht gerade das Theater des Absurden lediglich ein Nischenprodukt des bürgerlichen Kunsttheaters, das in einer antagonistischen Gesellschaft nur einigen wenigen – den *happy few* – vorbehalten

181 Adorno: Versuch, S. 300.

182 „Über solchem Lachen auf der Bühne vergeht dem Zuschauer das seine“ (Adorno: Ästhetische Theorie, S. 505).

183 Adorno: Ist die Kunst heiter, S. 605.

184 Eagleton: Ästhetik, S. 371.

185 Ebd.

bleibt? Und auch Beckett ist wie alle anderen Formen des Komischen nicht vor Erstarrung und Vereinnahmung gefeit.[186] Insofern ist aus postfundamentalistischer Perspektive ein naheliegender Einwand, dass das „letzt[e] Refugium eines Lachens“[187], zu dem Adorno hier Zuflucht sucht, ebenfalls auf brüchigen Fundamenten gebaut ist.

Insofern bleibt festzuhalten, dass die Dialektik des Lächerlichen bei Beckett nicht aufhört – wobei der Umstand, dass es keinen *theoretisch* bestimmbaren Endpunkt dieser Dialektik gibt, nicht zwangsläufig heißt, dass es sich um ein endloses Kontinuum handelt. Denn unter einem anderen Gesichtspunkt weist Adornos Plädoyer für Beckett – wie prekär und anfechtbar auch immer – über eine theatrale Zähmung des Lächerlichen, wie wir sie von Platon oder Aristoteles kennen, hinaus. So besitzt ein ‚Lachen über die Lächerlichkeit des Lachens‘ keine positive Identität; es beanstandet nicht die Verletzung einer willkürlich gesetzten Norm, sondern entzündet sich an der Kontingenz solcher Gegensätze. Was Adorno „als Selbstkritik, als Komik der Komik“[188] beschreibt, zeichnet sich durch einen radikalen Verzicht auf eine politische Sinnordnung aus, die es zu bewahren und zu erneuern gilt.

Die damit eingeforderte Bewegung einer immanenten Kritik, die ins Offene weist, konterkariert Adorno jedoch, wenn er diesen kategorialen Bruch zu einem ausschließlichen Privileg des Theaters des Absurden stilisiert.[189] Adorno muss sich den Vorwurf gefallen lassen, an diesem Punkt in ein ähnliches Fortschrittsdenken zurückzufallen, wie er es an anderer Stelle kritisiert und gegen das er zurecht anführt, dass Aggression und Willkür in der bürgerlichen Lachkultur keineswegs verschwunden sind. Wie wir gesehen haben, weist er von der tautologischen Funktion des Humors in der Kulturindustrie über Bergsons Verharmlosung des kollektiven Lachens bis hin zur Komplizenschaft von Satire und *common sense* immer wieder auf

186 „Becketts Verfahren, Drama in durchgeführte Parodie zu verwandeln, hat sich weit schneller erschöpft als angenommen […]. Es kann nicht weitergehen, also muss es weitergehen – diese Grundfigur der Werke Becketts ist zwar noch immer das obszöne Geheimnis der kapitalistischen Ökonomie, doch wird es nicht mehr verborgen. Beckett funktioniert auch als Sitcom und sorgt für Lacher, aber keineswegs mehr für Entsetzen“ (Hayner: Warum Theater, S. 69f.).

187 Müller-Schöll: Das letzte Lachen, S. 183.

188 Adorno: Ist die Kunst heiter, S. 605.

189 Mit Dieter Prokop gesprochen: „Warum sollte es dieses rettende Lachen in der Kulturindustrie nicht geben?“ (Prokop: Theorie der Kulturindustrie, S. 254).

Kippmomente hin, an denen Gemeinschaft in Ausgrenzung, Kritik in Affirmation, Komik in Lächerlichkeit umschlägt. Wer Adorno hierin zustimmt, darf auch sein Argument anzweifeln, dass die bestimmte Negation dieser Problematik nur auf höherer, auf höchster Stufe möglich sein soll.

4 Humor und Hegemonie: Zum theatralen Gefüge des Lächerlichen

Ein postfundamentalistisches Verständnis des Komischen impliziert auch eine Erschütterung des Gegenstandes *Theater*. Thematisiert wurde dies bisher vor allem im Kontext von Bachtins Untersuchung der frühneuzeitlichen Volks- und Lachkultur. Bachtin grenzt die rituell-szenische Gegenwelt des Karnevals entschieden von einem Theaterdispositiv ab, in dem die handelnden Akteure auf der Bühne, das betrachtende Publikum hingegen im Zuschauerraum verortet sind. Demgegenüber kennt das entgrenzte kollektive Festlachen keinen derartigen Unterschied zwischen belachtem Gegenstand und Rezipierenden, was aus der Sicht von Bachtin dem Ende des Karnevals als Lebensform gleichkäme. Somit zieht diese flache Ontologie des Komischen massive Auswirkungen auf die politische Einschätzung von Theatervorgängen nach sich: Wenn Darstellung und Anschauung nicht als vitale Ganzheit auftreten, sondern entweder voneinander oder vom sonstigen Leben abgespalten werden, dann wird Theater für Bachtin zum Mittel, die transgressiven Potentiale des Lachens einzudämmen.

Tatsächlich ist eine solche Instrumentalisierung des Theaters in dem theoriegeschichtlichen Abriss in Kapitel 2 bereits auffällig geworden: Sie begegnet uns in Platons Gesetz über die Komödie und im aristotelischen ‚Unschädlichkeitspostulat', aber auch im modernen Paradigma des Komischen – hier freilich im aufgeklärten Gewand einer ‚inneren Bühne': Die schützende Funktion der Rampe geht auf das immaterielle Arrangement des reflexiv-distanzierten Subjekts über, das sich gegenüber seinen Mitmenschen und sich selbst schadlos zu halten vermag. Derartigen Abstufungen von Handeln und Wahrnehmen begegnet das Bachtin'sche Karnevalsmodell mit einem grundsätzlichen Misstrauen, weil es mit den Normüberschreitungen der Ausgestoßenen und Unterdrückten unbedingt solidarisch ist. Gerade das illusionistische Sprech- und Guckkastentheatermodell, welches sich von den aufklärerischen Theaterreformen des 18. Jahrhunderts bis heute als semantischer Prototyp von Theater erhält, steht bei Bachtin unter dringendem Verdacht, im Bunde mit der offiziellen Welt zu stehen.

Diese kritische Einstellung gegenüber dem institutionalisierten Kunsttheater verbindet Bachtins Untersuchung der volkstümlichen Lachkultur mit der

theaterwissenschaftlichen Theatralitätsforschung.[1] Der Theatralitätsdiskurs, dessen Anfänge in der DDR-Theaterwissenschaft der 1970er und 1980er Jahre liegen, begibt sich ganz wie Bachtin auf eine macht- und obrigkeitskritische Suche nach dem *anderen Theater*[2]. Er richtet sich gegen eine als ahistorisch und eurozentrisch kritisierte Verengung des Theaterbegriffs auf das bürgerliche Drama und wendet sich bevorzugt Formen des Theatralen jenseits der etablierten Theaterinstitutionen einer Epoche zu.

Insbesondere für die in diesem Zusammenhang einschlägigen Arbeiten von Rudolf Münz hat Bachtins *Rabelais und seine Welt* unverkennbar als „*eine* vermittelnde Instanz" bzw. als „eine wichtige kulturtheoretische Grundlage"[3] gedient. Die von Münz unter dem Stichwort des „Theatralitätsgefüges" entwickelte Heuristik besteht aus insgesamt vier gesellschaftlichen Funktionsbereichen von Theater, die in einem historisch variablen Spannungsverhältnis zueinander stehen. Dabei lehnt sich eine Komponente ausgesprochen eng an das Bachtin'sche Karnevalsmodell an: der von Münz als ‚*Theater*' (in einfachen Anführungszeichen) bezeichnete Formenkomplex

---

1 Das theaterwissenschaftliche Theatralitätsverständnis unterscheidet sich mehr oder weniger stark von der metaphorischen Verwendung dieses Begriffs im Alltag und anderen Fachdisziplinen: Während ein gemeinsamer Nenner der fachinternen Theatralitätsdiskurse darin besteht, dass die Zusammenhänge und Ausprägungen von sehr verschiedenen künstlerisch-ästhetischen, alltagskulturellen und wissensgeschichtlichen Phänomenen von ‚Theatralität' in den Blick rücken, ist der Theatralitätsbegriff außerhalb des Fachs sehr viel stärker mit dem Modell des dramatischen Theaters und also mit Kategorien wie Rollenhandeln, Täuschung/Verstellung und Nachahmung assoziiert. Siehe hierzu und zur Darstellung des Begriffsfeldes Warstat: Theatralität sowie Kotte: Theaterwissenschaft, S. 269-281.

2 *Das „andere" Theater* ist zugleich der Titel einer für die Theatralitätsforschung kanonischen Studie von Rudolf Münz (Münz: Das andere Theater) über volkstümliches Improvisationstheater der Lessing-Zeit, die ausgiebig auf Bachtin'sche Denkfiguren zurückgreift und dabei in exemplarischer Weise den Perspektivwechsel vom bürgerlich-dramatischen Kunsttheater zu anderen (gegen-) kulturellen Manifestationen von Theatralität durch- bzw. vorführt. Als einen weiteren Grundlagentext lässt sich auf Joachim Fiebachs Studie zum Theater im sub-saharischen Afrika (Fiebach: Macht der Lebenden) verweisen, die heute insbesondere durch ihren Verzicht auf ein eurozentrisches Theaterverständnis als aktuell erscheint (vgl. hierzu Heinicke: Sorge um das Offene, S. 117-120).

3 Hulfeld: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis, S. 401.

von spielerisch-reflexiven Ausprägungen des Theatralen, welcher als *primus inter pares* die drei anderen Komponenten des Theatralitätsgefüges – es sind dies: Kunsttheater (*Theater*, ohne Anführungszeichen), theaterähnliche Vorgänge im Alltag („*Theater*", in doppelten Anführungszeichen) und Theaterfeindlichkeit und -zensur (*Nicht-Theater*) – herausfordert, bloßstellt und überschreitet.[4] In Analogie zu Bachtins Karnevalisierungsthese fungiert ‚Theater' nach Münz stets als die treibende Kraft bei der Veränderung von Theatralitätsgefügen.

Ein ähnlich emphatischer Bachtin-Bezug lässt sich auch für das Theatralitätsmodell von Helmar Schramm geltend machen, welches die Theaterwissenschaft noch weiter von der Analyse des etablierten Kunsttheaters wegführt. Dabei ruft Schramms zentrale Studie zum *Karneval des Denkens*[5] nicht nur mit dem Titel die Erinnerung an Bachtin wach, sondern auch mit Thema und Vorgehensweise: Schramm untersucht anhand philosophischer Texte der Frühen Neuzeit, wie die Ausbildung und Transformation von philosophischen Denkstilen hier auf symptomatische Weise mit dem Einsatz von Theater- und theaternahen Metaphern zusammenfällt und weist somit eine wissensgeschichtliche Form der *Karnevalisierung* nach – just in der von Bachtin beleuchteten Übergangszeit zwischen Mittelalter und Neuzeit.

Die engen Bezüge zwischen Bachtin und der theaterwissenschaftlichen Theatralitätsforschung legen nun einen ebenso großen wie prekären Untersuchungsbereich nahe. Wie Ulf Otto in seiner „Theatergeschichte der neuen Medien"[6] feststellt, wirft ein historisch-kritisches Theatralitätsverständnis in letzter Konsequenz die Frage auf, „ob Theaterwissenschaft nicht genau das zum Gegenstand hat, was paradoxerweise gar kein Theater mehr ist"[7], und fordere dazu auf, „jenes ‚andere' Theater als Gegenstand der Disziplin zu begreifen, das eben eigentlich keines ist und erst recht keinen guten

4 Zum Aufbau des Theatralitätsgefüges vgl. die Darstellung bei Münz: Theatralität und Theater, S. 96-101 sowie die terminologisch hilfreiche Reformulierung bei Hulfeld: Zähmung der Masken, S. 398-401. Zumindest in Münz' Studien steht die Rekonstruktion und Funktionsbestimmung von ‚Theater' meist eindeutig im Vordergrund. Zum (nicht immer explizit gemachten) Bezug auf Bachtins Karnevalstheorie vgl. etwa Münz: Theatralität und Theater, S. 60-65, sowie S. 162-166.

5 Schramm: Karneval des Denkens.

6 Otto: Internetauftritte.

7 Ebd., S. 17.

Gegenstand abgibt“[8]. Ottos Prämisse einer offenen Suchbewegung erscheint gerade angesichts der traditionell immunisierenden Funktion von Lachtheater plausibel: Schließt man sich dem machtkritischen Impetus von Bachtin an, dann *kann* es kein privilegiertes Medium für Momente der karnevalesken Transgression geben, weil dies einer Erstarrung und Abschwächung des Lachprinzips gleichkäme. Daher steht aus dieser Perspektive nicht nur ostentative Theater- und Lachfeindlichkeit, sondern stehen auch und gerade institutionalisierte Formen von Alltagstheatralität und Kunsttheater unter dringendem Seriositätsverdacht, gegen den sie sich jeweils erst einmal behaupten müssen.[9]

Wie viel Karneval steckt im ‚Theater' der Migration? Ethnischer Humor als ambivalentes Politikum

In welchen kulturellen Praxisformen der Gegenwart das spielerisch-reflexive ‚Theater' beheimatet sein mag, das auf komisch-groteske Weise die politische Ordnung herausfordert, erscheint somit als eine offene, als eine *echte* Frage.[10]

8 Ebd., S. 18.

9 Bei Adorno als dem pessimistischen Widerpart von Bachtins Komiktheorie scheint sich dieser Verdacht übrigens noch einmal zu verschärfen: Der Kritischen Theorie zufolge kommt es quasi unweigerlich zu einer Erstarrung, solange Lachen unter dem antagonistischen Bann der falschen Gesellschaft steht.

10 In der Theaterwissenschaft gab es lange die Tendenz, mit Blick auf bestimmte institutionelle und ästhetische Veränderungen des Theaters im 20. Jh. etwas verfrüht eine Renaissance des *anderen Theaters*, d. h. des spielerisch-reflexiven ‚Theaters' im Münz'schen Sinne, zu verkünden – etwa mit Blick auf die ästhetischen Bezüge zwischen Jahrmarktstheater und der Theater-Avantgarde des 20. Jh. oder auch in der Rede von einer Wiederkehr des Harlekins im postdramatischen Theater. Doch so wie sich die bürgerliche Institution Kunst generell in der Lage zeigt, avantgardistische Angriffe durch Umarmung abzuwehren (vgl. einschlägig Bürger: Theorie der Avantgarde), ist auch die Institution Kunsttheater zäher und zugleich wandlungsfähiger, als dass sie allein schon durch die Abschaffung der Rampe zerstört werden könnte, wie es Bachtin noch mutmaßte. Insofern verstehe ich unter ‚Kunsttheater' im Sinne eines historisch variablen Funktionsbereichs ausdrücklich nicht nur Guckkastenbühnen und stehende Häuser, sondern auch postdramatisch-intermediale Darstellungs- und Spielformen und andere

Das Bachtin'sche Konzept der Lachkultur impliziert hier eine breite Untersuchungsperspektive, die deutlich über den Tellerrand der Theaterkunst hinausweist:

> Wollte man einen sozial, regional und historisch eingegrenzten Bereich annähernd erfassen, müsste man ja nicht nur relevante Fälle der Komödienkomik als einer elaborierten Form der *high culture* in den Blick nehmen, sondern auch die vielfältigen Formen der *popular culture* vom Stammtischwitz bis zum gezeichneten Cartoon ‚ohne Worte' in Fernsehzeitschriften[11]

Einen solchen Weg beschreitet exemplarisch die Dissertationsschrift der Kulturwissenschaftlerin Maha El Hissy, die Bachtins Lachtheorie auf die Migrationsgesellschaft der Gegenwart anwendet: Unter dem Titel *Getürkte Türken*[12] macht El Hissy hierin die These stark, dass die Arbeiten von deutsch-türkischen Künstlerinnen und Künstlern „seit den neunziger Jahren"[13] von einer Tendenz zu karnevalesken Stilmitteln geprägt sind, die ihr zufolge für Theaterinszenierungen und -texte, kabarettistische Kleinkunstformate, Kinofilme, Romane sowie Rap und Hip-Hop gleichermaßen zutrifft.[14] In ihren eigenen Fallanalysen konzentriert sich El-Hissy dabei auf Theater, Kabarett und Film und geht entsprechend in drei Kapiteln nacheinander auf die „Theaterstücke *Keloğlan in Alamania* von Emine Sevgi Özdamar sowie Feridun Zaimoglus *Schwarze Jungfrauen*, das Kabarettprogramm von Serdar Somunçu und Django Asül und die Filme *Ich Chef, Du Turnschuh* von Hussi Kutluçan sowie Kutluğ Atamans *Lola und Bilidikid*"[15] ein. Diese als paradigmatisch verstandenen Arbeiten übernehmen, so die Leitidee, durch den subversiven Bezug auf „Machtstrukturen und politische Diskurse eine karnevaleske Funktion: Sie destabilisieren,

Organisationsmodelle von Theater wie die Produktionshäuser und Kollektive der Freien Szene.

11 Unger: Differente Lachkulturen, S. 19.

12 El Hissy: Getürkte Türken. Der vollständige Titel lautet: *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*.

13 Ebd., S. 10.

14 Vgl. ebd., S. 22f.

15 Ebd., S. 17.

dezentrieren und verlagern den Akzent auf dynamische Prozesse anstatt auf stagnierte Hierarchien“[16].

El Hissy zufolge unterscheidet sich dieser karnevaleske Korpus[17] signifikant von früheren medialen Aushandlungen des deutsch-türkischen Migrationskontextes. Während für Kulturproduktionen aus der sogenannten ‚Ankunftsphase‘ eine Mischung aus Leid und Betroffenheit charakteristisch gewesen sei, in der binäre Kulturschemata „zwar hinterfragt, gleichzeitig aber aufrechterhalten werden“[18], sieht sie in ihren Beispielen eine „anarchische Differentialität“[19] am Werk, die sich über ethnische, religiöse und geschlechtliche Ordnungsschemata spielerisch hinwegsetzt: „Grenzüberschreitung, Ethnic Drag, die Aufführung und der Wechsel von multiplen Zugehörigkeiten spiegeln die gegenwärtige Phase [der medialen Darstellung von Migration] wider“[20].

Die hier von El Hissy vorgeschlagene Periodisierung stimmt mit gängigen Diagnosen in der Forschung überein, die für den Zeitraum zwischen Mauerfall und Jahrtausendwende in den künstlerischen Aushandlungen des deutsch-türkischen Migrationskontextes ebenfalls eine stärkere Tendenz

16 Ebd., S. 12.

17 Bzgl. der Korpus-Auswahl macht El Hissy neben dem Leitmotiv der Karnevaleske noch zwei weitere Kriterien stark: Zum einen sind alle von ihr untersuchten Arbeiten nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung entstanden und mehr oder weniger mit der „Neudefinierung der deutschen nationalen Identität nach dem Mauerfall verflochten“ (El Hissy: Getürkte Türken, S. 19). Zum anderen zählten die von ihr behandelten Kunstschaffenden zur „zweiten Generation von Deutsch-Türken“ (ebd., S. 18), die hauptsächlich in der deutschen Gesellschaft sozialisiert wurde. Wie sie selbst anmerkt, ruft diese zweite Kategorie in einem klassischen performativen Widerspruch ethno-kulturelle Klassifikationsschemata auf, deren Form und Inhalt in den von ihr untersuchten Beispielen oft genug problematisiert wird. El Hissy versucht dieser Zuschreibungsfalle dadurch zu entgehen, dass sie ihre Auswahl „nicht ausschließlich an migrationsspezifischen Themen orientiert“ (ebd., S. 19), sondern – wie etwa im Fall von Serdar Somuncus Lesung von Hitlers *Mein Kampf* – auch Formen der Grenzüberschreitung untersucht, die gemeinhin als genuin ‚deutsche‘ Gegenstände gelten.

18 El Hissy: Getürkte Türken, S. 269.

19 Ebd., S. 18.

20 Ebd., S. 270.

zum Komischen verbuchen.[21] In El Hissys Auseinandersetzung mit dieser ‚gegenwärtigen Phase' fungiert nun nicht (interkulturelle) Komik oder (ethnischer) Humor, sondern das *Karnevaleske* als ein übergreifender Terminus, der Humor, Satire, Parodie und Ironie explizit mit einschließt.[22] Im Hintergrund stehen dabei Bachtins Überlegungen zum „Karneval als Zeit des Tabubruchs, der Anarchie, der Verflüssigung von Grenzen zwischen Oben

21 So manifestiert sich etwa für Lars Koch in der verstärkten öffentlichen (TV-) Präsenz von ‚Ethno-Comedians' wie Kaya Yanar (*Was guckst du?*, 2001-2005, Sat1) eine Abkehr vom paternalistischen Multikulturalismus der 80er und 90er Jahre (Koch: Lachen der Subalternen, S. 45). Zum Aufstieg der „migrantisch[en] Komik in der medialen Öffentlichkeit" vgl. das gleichnamige Kapitel in Kotthoff/Jashari/Klingenberg: Komik der Migrationsgesellschaft, S. 20-25. In Bezug auf Kino und Fernsehen hat Deniz Göktürk diese Entwicklung einschlägig als Abkehr von einer „subnationalen Leidkultur" (Göktürk: Jenseits der subnationalen Leidkultur) beschrieben: Göktürk zufolge war das „Migrantenkino" (ebd.) bis etwa Anfang der 90er Jahre, von wenigen Ausnahmen wie R. W. Fassbinders Angst essen Seele auf (1970) abgesehen, von einem „fürsorglich ausgrenzendem Mitleid geprägt" (ebd.), in dem migrantisch markierte Akteur*innen vor der Kamera nur als passive und unterdrückte Abziehbilder in Erscheinung traten, während hinter der Kamera eine Aussicht auf Filmförderung nur bei Reproduktion dieses stereotypen Sozialrealismus bestand. Demgegenüber beobachtet Göktürk, die sich dabei vor allem auf den von El Hissy ebenfalls analysierten Film Ich Chef, Du Turnschuh aus dem Jahr 1998 (R: Hussi Kutlucan) bezieht, Ende der 90er einen zaghaften Trend zu karnevalistischen Strategien: „Im Kino befreien MigrantInnen sich langsam aus dem Gefängnis einer subnationalen Leidkultur, gehen transnationale Allianzen ein und unterlaufen durch ironische Rollenspiele ethnische Zuschreibungen und Identifizierungen" (ebd.).

22 „In allen Werken geht es um die Aufnahme und Verarbeitung von karnevalesken Phänomenen, wobei in jedem Werk verschiedene Aspekte oder Momente (z. B. satirische, groteske, parodistische) des Karnevalesken betont werden. Je nach Kontext und Medium der Darstellung wird das Karnevaleske anders umgesetzt und kann jedes Mal eine neue Bedeutung bzw. Funktion haben" (El Hissy: Getürkte Türken, S. 18). In gewisser Weise wird das Konzept der karnevalesken Grenzüberschreitung damit zu einer Kategorie, die ihrerseits (Genre-)Grenzen überschreitet; denn El Hissys Korpus schließt neben genuin komischen Formen auch Beispiele wie Lola und Bilidikid ein, wo eher ein melancholisch-melodramatischer Weltbezug dominant scheint. (Vgl. Lehmann: Produktion des deutsch-türkischen Kinos, S. 9-12).

und Unten, Innen und Außen“[23], was El Hissy als heuristische Denkfiguren begreift, die sich – anschließend an Homi Bhabhas Arbeiten zu kultureller Hybridität[24] – auch für transkulturelle Formen der Grenzüberschreitung fruchtbar machen lassen.[25]

Bei dieser Übertragung ist für El Hissy explizit von sekundärer Bedeutung, „ob der historische Karneval in der Tat karnevalesk war“[26]; im Wissen, dass auch bei Bachtin von „einer historisch akkuraten Beschreibung des Karnevals“[27] nur bedingt die Rede sein kann, sieht El Hissy in der von ihm beschriebenen Gegenweltlichkeit zwischen randständiger Volks- und Lachkultur und seriösem Zentrum vor allem eine wirkmächtige Metapher für die Subversion politischer Machtgefälle:

> Er [Bachtin, H. R.] beschreibt eine Zeit des Tabubruchs und der Grenzüberschreitung, mit der das hierarchische Verhältnis von Herrscher und Beherrschten ausgesetzt wird. Die Aufhebung der Machtverhältnisse führt dazu, dass z. B. die Menschen in den Blickpunkt rücken, die sonst aufgrund ihres gesellschaftlichen Rangs unbeachtet bleiben. Der Karneval ist somit als ein Akt der Subversion zu verstehen: Durch den Einbruch eines (de-)konstitutiven Peripheren wird das Zentrum zerteilt. Dadurch wird die Inkonsistenz dieses Zentrums gezeigt. Hinter ihren Masken kann vor allem die untere, benachteiligte oder marginalisierte Schicht die Oberschicht, das Zentrum der Macht, schmähen und dergestalt ihre Rebellion zum Ausdruck bringen.[28]

El Hissys Lesart des Karnevals erinnert hierin an die Bachtin-Deutung von Stuart Hall, der aus der *Rabelais*-Studie eine allgemeine Metapher für (gegen-)kulturelle Transformation herausgelesen hat: Das gehäufte Auftreten von karnevalesken Phänomenen im deutsch-türkischen Migrationskontext

23 El Hissy: Getürkte Türken, S. 15.

24 Vgl. Bhabha: Kulturelle Hybridität sowie die Darstellung in El Hissy: Getürkte Türken, S. 67-72.

25 „Keines dieser [karnevalesken] Phänomene ist migrationsspezifisch oder notwendigerweise postkolonial. Allerdings erfüllen sie in Zusammenhang mit transkulturellen und postkolonialen Themen eine Funktion als Gegenstimme, die spielerisch auf die Macht eines Zentrums antwortet und damit eine eigene Machtposition instituiert“ (El Hissy: Getürkte Türken, S. 59).

26 El Hissy: Getürkte Türken, S. 16.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 60.

weist demnach auf eine Übergangsperiode oder Umbruchsphase hin, in der virulente kulturelle, ethnische und/oder geschlechtliche Codierungen spielerisch unterlaufen und als kontingent entlarvt werden.[29]

Ausgehend von der These, dass globalen Migrationsbewegungen ein Potential zur Destabilisierung und Überschreitung von gesellschaftlichen Grenzen und Hierarchien inhärent ist, assoziiert El Hissy dieses Potential vor allem mit dem Auftreten von tricksterähnlichen Akteuren, die situativ aus dem hierarchischen Ordnungszusammenhang des deutsch-türkischen Migrationskontextes heraustreten und dessen implizite wie explizite Regeln bloßstellen.[30] Der Trickster steht dabei allgemein für einen „Anstifter

29 Das Argument vom Karneval als Transformationsmodell ist bei El Hissy, die sich selbst nicht auf Stuart Hall bezieht, nur unterschwellig vorhanden; besonders im Hinblick auf ihre Abgrenzung von zwei unterschiedlichen Phasen im künstlerischen Umgang mit Migration (s. o.) scheint es jedoch besonders sinnfällig. Denn diese etwas schematische Aufteilung – an der man beispielsweise kritisieren könnte, das u. a. das bereits 1985 gegründete Kabarett-Duo „Knobi-Bonbon“ von Muhsin Omurca und Sinasi Dikmen (vgl. Kotthoff/Jashari/Klingenberg: Komik in der Migrationsgesellschaft, S. 21f., sowie S. 49-59) außen vor bleibt, von etwaigen karnevalistischen Praktiken und Diskursen im medialen Off, im Alltag ganz zu schweigen – kann dahingehend präzisiert werden, dass es um eine kulturelle *Dominanzverschiebung* geht: So wie Bachtin zufolge die volkstümliche Lachkultur mit der frühen Neuzeit in ein Stadium eintritt, in der die lange Zeit verborgenen karnevalistisch-grotesken Praktiken des Mittelalters in die literarische Hochkultur eindringen, wäre für die ‚jetzige Phase‘ der künstlerischen Aushandlung des deutsch-türkischen Migrationskontextes charakteristisch, dass ein selbstbewusst-ironischer oder surreal-verfremdender Umgang mit Fragen von Zugehörigkeit, Integration und Diskriminierung nun vermehrt *auch* in der deutschen Medienöffentlichkeit stattfindet. *Vice versa* wird dann erkennbar, dass die von El Hissy u. a. konstatierte Verschiebung in den 1990er Jahren keineswegs für sich steht, sondern in vielerlei Hinsicht mit der Zeitdiagnose von der „Spaßgesellschaft“ d’accord geht.

30 „Die Migration und die damit verbundene Alterität begünstigen das Spiel mit Differenzen: Rigorose Grenzziehungen und dichotome Einteilungen zwischen Selbst und Anderem, Eigenem und Fremdem, Männlichkeit und Weiblichkeit, aber auch zwischen Zentrum und Peripherie werden hinterfragt und dekonstruiert. An der Demarkationslinie werden Figuren aktiv, die durch Übertretung Grenzen prüfen, verrücken oder passieren und Möglichkeiten aufzeigen, wie Situationen jenseits normativer Ordnungen aussehen können. Es handelt

karnevalesker Aktionen“, der kraft seiner Ambiguität und Anormalität „die Widersprüchlichkeit und Brüche in kulturellen Konflikträumen aufdeckt“[31].

Im weiteren Verlauf ihrer Arbeit untersucht El Hissy diese These einer medienübergreifenden Karnevalisierung an einer Reihe von Stilelementen, an denen die von ihr untersuchten Tricksterfiguren und -figurationen strukturelle Ähnlichkeiten mit den von Bachtin beschriebenen Überschreitungs- und Umkehrungsprinzipien der volkstümlichen Lachkultur aufweisen. Als ein solches Motiv wertet sie beispielsweise die Tendenz zur ostentativen Verunreinigung und Vulgarisierung der deutschen (Hoch-)Sprache: Bei dem sich selbst als ‚Hassprediger' bezeichnenden Serdar Somuncu bezieht sich dies auf den ausgiebigen Einsatz von grotesker Schmährede[32], während es sich bei den Bühnenfiguren von anderen deutsch-türkischen Kabarettisten (respektive ‚Comedians'[33]) an ihrem Gebrauch von Dialekt und Mundart

sich dabei um tricksterähnliche Figuren, die als Quelle kultureller Veränderung betrachtet werden“ (El Hissy: Getürkte Türken, S. 10).

31 El Hissy: Getürkte Türken, S. 66. El Hissy bezieht sich in diesem Zusammenhang auf das strukturalistische Theorem, dass die Narren, Schelmen und Gaukler des mittelalterlichen Karnevals als mitteleuropäischer Wiedergänger von mythologischen Tricksterfiguren firmieren. Auch die theaterwissenschaftliche Theatralitätsforschung hat diese These verschiedentlich vertreten; bei Rudolf Münz weist insbesondere die *transhistorische* Idee des ‚Harlekin-Prinzips' in diese Richtung, während Joachim Fiebach im *transkulturellen* Vergleich von europäischen und afrikanischen Theaterformen mit Nachdruck auf das übergreifende Auftreten von subversiv-parodistischen Doppel- und Grenzgängerfiguren hingewiesen hat (vgl. Fiebach: Macht der Lebenden sowie daran anknüpfend Heinicke: Sorge um das Offene, S. 117-120).

32 Vgl. El Hissy: Getürkte Türken, S. 176-181.

33 Die Unterscheidung von politisch gehaltvollem *Kabarett* und einer eher flachen, rein unterhaltenden *Comedy* (vgl. El Hissy: Getürkte Türken, S. 151 sowie die Begriffsklärung bei Kapitza: Commedia, S. 213f.) erscheint als eine zeitgenössische Variante einer komischen Differenz: Während das bildungsbürgerliche Kabarett im öffentlichen-rechtlichen Fernsehen und auf Kleinkunstbühnen beheimatet ist, spielte sich ‚Comedy', zumindest bis vor wenigen Jahren, vorwiegend in Privatsendern ab, während die Live-Veranstaltungen eher an die Organisationsform von Popkonzerten erinnern (die kommerziell erfolgreichsten Vertreter*innen bespielen ganze Stadien). Im Deutschen scheint in dieser begriffliche Abgrenzung nicht zuletzt auch ein gewisses Ressentiment gegen die anglo-amerikanische Unterhaltungskultur mitzuschwingen, wo beides unter dem Begriff *stand-up-comedy* firmiert.

festmachen lässt: Eine starke niederbayerische (Django Asül) bzw. Mannheimer (Bülent Ceylan) Einfärbung der Sprache bestätigt *und* unterläuft hier einen latenten Erwartungshorizont, demzufolge türkisch aussehende Personen nicht über ein akzentfreies Deutsch verfügen.[34] Eine besonders einschlägige Form des karnevalesken Sprachgebrauchs stellt schließlich die „Selbst-Kanakisierung" durch eine überzeichnete Kreolsprache dar, die sich lustvoll an den grammatischen und idiomatischen Klischees bedient, die mit deutsch-türkischen Migrant*innen assoziiert werden.[35]

Die karnevaleske Überschreitung von Identität und Zugehörigkeit bezieht sich bei El Hissy neben dem Medium der Sprache insbesondere auf die Darstellung und Verwandlung des Körpers. So begrenzt sich die Strategie der „(Selbst)-Kanakisierung" nicht auf eine Redeweise, sondern überlagert sich mit der hyperbolischen Inszenierung einer entsprechenden Körperlichkeit, die sich durch Kleidungstil und Habitus gängige Stereotype wie ‚Gangsterjunge', ‚Gemüsehändler' oder ‚Kopftuchmädchen' anverwandelt.[36] Während die karnevaleske Dimension hier in der grotesken Selbstanwendung von

34 Zur Analyse des Kabarettprogramms von Django Asül vgl. El Hissy: Getürkte Türken, S. 185- 202 sowie die Ausführungen zu Bülent Ceylan auf S. 151-158).

35 El Hissy: Getürkte Türken, S. 74f. Bei enger Auslegung beziehen sich die Begriffe ‚Kanak Sprak' und ‚Selbst-Kanakisierung' vorrangig auf die Arbeiten und Aktionen im Kontext des rassismuskritischen Netzwerk *Kanak Attak*. In weiteren Sinn beziehen sie sich generell auf den ostentativ-spielerischeren Gebrauch eines Slangs, der die Grammatik, das Vokabular etc. des Deutschen, des Türkischen und anderer Sprachen frei miteinander vermengt, und lassen sich dann beispielweise auch für die Bühnenkomik von Bülent Ceylan und Kaya Yanar bis hin zu alltäglichen Selbstpräsentationen geltend machen. El Hissy selbst bezieht sich auf zwei frühe literarische Beispiele: Feridun Zaimoglus semidokumentarische Monologsammlung *Kanak Sprak* (Zaimoglu: Kanak Sprak) sowie auf Osman Engins satirischen Roman *Kanaken-Gandhi* (Engin: Kanaken-Gandhi).

36 El Hissy: Getürkte Türken, S. 113. Auch hier ist Feridun Zaimoglu das Beispiel der Wahl, einmal im Hinblick auf *Kanak Sprak*, vor allem aber im Hinblick auf die groteske Darstellung der radikalen Muslima in seinem Theaterstück *Schwarze Jungfrauen*. Sprache und Körper erweisen sich diesbezüglich als dialektisch aufeinander bezogen: Die pornographische und groteske Sprache transportiert einerseits ein bestimmtes Körper-Bild, andererseits hat körperliches Verhalten selbst sprachliche Dimensionen, deren Codierungen und Konventionen für komische Überschreitungen offen sind. Als eine weitere Quelle für Komik erscheint das ostentative Spiel mit Inkongruenzen von Körper und Sprache (wie

phänotypischen und symbolischen Identitätsmarkern liegt, bildet das Pendant dazu die „Verkleidung als Angehöriger einer anderen Ethnizität“[37], in der die jeweilige nationale, kulturelle und ethnische Zugehörigkeit vorübergehend gewechselt wird. Dieses Stilmittel des *border-crossing*, für das El Hissy zahlreiche Beispiele anzuführen vermag[38], vermischt und überlagert sich in einigen Fällen noch mit Formen der geschlechtlichen Verkleidung, die einerseits auf Interdependenzen in der Hierarchisierung von geschlechtlicher und ethnischer Identität reflektieren, andererseits als Figurationen eines ‚Dritten‘ verstehbar sind, die sich einer binären Zuschreibung entziehen.[39]

Die Rekapitulation der von El Hissy diskutierten Stillmittel macht deutlich, dass ihre Orientierung an Bachtin’schen Konzepten auf der Beschreibungsebene überaus hilfreich ist. Im Anklang an die notorische ‚Unschärfe‘ der Gegenstände und Begriffe des Komischen könnte man sagen, dass mit der Kategorie des Karnevals bzw. der Karnevaleske gewissermaßen *ein strategischer Fokus* etabliert wird, der es erlaubt, Beispiele aus ganz unterschiedlichen Medien und Künsten auf ihre Gemeinsamkeiten hin zu befragen. Fraglich ist allerdings, ob man sich mit dieser heuristischen Verwendung des Karnevalsmodells nicht zwangsläufig auch die Schwächen und blinden Flecken von Bachtins flacher Ontologie einhandelt. So weist El Hissy bereits verschiedentlich darauf hin, dass karnevaleske Grenzüberschreitungen nicht zwangsläufig mit kritischen Intentionen und Konsequenzen verbunden sind. Das Mittel der Ethno-Maskerade kann ganz unterschiedliche Konnotationen und Assoziationen hervorrufen – je nachdem, *wer* sich zu *welchem* Zweck *wessen* Identität anverwandelt. Während die Verwechslung eines türkischen Gastarbeiters mit einem indischen Asylbewerber in Osman

etwa die Divergenz von Mundart und Phänotyp bei Django Asül und Bülent Ceylan).

37 El Hissy: Getürkte Türken, S. 13.

38 Vgl. ebd., S. 72-78. Mit das bekannteste Beispiele dürften dabei die vielfältigen ethnischen Maskierungen in den *Was guckst du?*- Sketchen mit Kaya Yanar sein (vgl. ebd., S. 74), auf die weiter unten noch einmal eingegangen wird. Was die Verschränkung von unterschiedlichen Formen des Verkleidens und Maskierens angeht, sticht das von El Hissy ausführlich analysierte Theaterstück *Keloğlan in Alamania* von Emine Sevgi Özdamar hervor.

39 Diese Verschränkung von Ethnizität und Gender wird insbesondere in Kutluğ Atamans Film *Lola und Bilidikid* thematisch, der die doppelte Marginalisierung von deutsch-türkischen Trans- und Homosexuellen in Kreuzberg verhandelt.

Engins *Kanaken-Gandhi* vor allem die Unterscheidungsunfähigkeit und Stereotypisierungen der deutschen Mehrheitsgesellschaft aufs Korn nimmt[40], erinnere Günther Wallraffs berühmte Verkleidung als Ali in der Reportage *Ganz Unten* an das Genre des Königs, der sich unerkannt unter das niedere Volk mischt.[41] Ein solches ethnisches *Crossing* wie bei Wallraff oder auch im Fall des Komiker-Duos „Erkan & Stefan“ verfestige die „Annahme, der Türke sei verstummt und könne sich selber nicht repräsentieren. Die Gefahr einer solchen Repräsentation besteht in der Überspitzung und Zementierung von ethnischen Kennzeichen“[42].

Die vorsichtigen Zweifel, die El Hissy hier an karnevalesken Überschreitungen anmeldet, in denen sich Akteure der Mehrheit als Angehörige von Minderheiten verkleiden, werden an anderer Stelle um einiges schärfer formuliert. Der Kulturwissenschaftler Kien Nghi Ha[43] hat beispielsweise mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass Formen von kultureller Hybridität, die sich am Geschmack und den Interessen des Mainstreams orientieren, wohl kaum zu einer (langfristigen) Destabilisierung ethnischer Fest- und Zuschreibungen führen. Ha zufolge lauert in solchen Fällen hinter der integrativen und harmonischen Fassade von „*in between*-Kategorien“[44] wie ‚Hybridisierung‘, ‚Kreolisierung‘ oder ‚Diversifizierung‘ vielmehr eine neue (oder

40 Entscheidend sind dabei weder die sich verkleidenden *Akteure* noch ihre Zugehörigkeit zu Mehrheit und Minderheit. Die Differenzen bestehen eher in den an diese Zuschreibungen gebundenen *Umständen* der ethnischen Verkleidungen: Im Gegensatz zu Wallraffs proto-kolonialem Gestus des Entdeckers, der sich aus freiem Entschluss ins Unbekannte begibt, sind in Engins Roman die „ethnische Travestie und die [daraus resultierende] Krise keine freiwillige Entscheidung, sondern eine Situation, in die der Gastarbeiter gezwungen wurde“ (El Hissy: Getürkte Türken, S. 72).

41 Vgl. El Hissy: Getürkte Türken, S. 75f.

42 Ebd., S. 73. Als historische Blaupause für diese stigmatisierende Form der ethnischen Verkleidung verweist El Hissy auf die rassistische Praxis der *Minstrel*-Shows, in denen sich weiße Schauspieler mit schwarz bemaltem Gesicht als Schwarze darstellten (vgl. ebd., S. 72).

43 Ich beziehe mich hier und im Folgenden vor allem auf Has Monographien *Hype um Hybridität* (Ha: Hype um Hybridität) und *Migration und Ethnizität reloaded* (Ha: Ethnizität und Migration), die beide vor El Hissys Studie erschienen sind.

44 Ha: Hype um Hybridität, S. 16.

erneuerte) Technik der Instrumentalisierung des Anderen *als* Anderen.[45] Im Gegensatz dazu zeichneten sich kritische Strategien der Selbst-Kanakisierung dadurch aus, dass sie sich dieser Verfügbarkeit entziehen:

> Selbst-Kanakisierung als strategische Diskurspolitik geht von der zentralen Einsicht aus, dass rassistisch Marginalisierte von der Dominanzkultur als ‚Kanaken' mit all seinen negativen Abwertungen konstruiert werden. Das heißt, ob sie sich selbst als ‚Kanaken' bezeichnen oder nicht, ist letztlich unerheblich – für die deutsche Mehrheitsgesellschaft bleiben sie immer ‚Kanaken'. Bei der Aneignung und Umkehrung des Kanakendiskurses geht es daher gerade nicht um eine freie Identitätswahl, sondern darum, ein aufgezwungenes Selbstbild zu unterlaufen.[46]

Durch die hyperbolische Übererfüllung verschiebt sich das fremdbestimmte Stereotyp des „Kanaken" zu einer ironischen Selbstbezeichnung, die zugleich das (Vor-)Recht der Mehrheit über die performativen Gelingensbedingungen dieses Konstrukts anzweifelt. Ha zufolge „gelingt diese Aneignungsstrategie nur, wenn die Betroffenen sieh dieses Begriffs selbst bemächtigen, während Weiße Trittbrettfahrer mit ihren unreflektierten Kanakensprüchen [...] in Wirklichkeit nur eine rassistische Struktur reproduzieren."[47]

In ihrer Studie *Getürkte Türken* führt Maha El Hissy als ein Beispiel für eine spielerische Aneignung virulenter Klischees den deutsch-türkischen Comedians Kaya Yanar an, der dem Genre der Ethno-Comedy mit seiner Sketch-Show *Was guckst du?*[48] (2001-2005, *Sat1*) zum Durchbruch in Deutschland verholfen hat. „In Bezug auf Fragen der Repräsentation ist Yanar insofern interessant, weil der sonst lediglich als Objekt der Darstellung

45 Diese These bezieht sich bei Ha einerseits auf die anhaltende Konjunktur von Hybridität als Verwertungs- und Vermarktungstechnik in der kapitalistischen Massenkultur, anderseits auf eine harmonisierende Aneignung von postkolonialen Konzepte wie Homi Bhabhas Idee des Dritten Raums im wissenschaftlichen Diskurs.

46 Ha: Ethnizität und Migration, S. 199f.

47 Ebd., S. 201.

48 Mit der britischen Sketchshow *Goodness Gracious Me* beruht *Was guckst du?* wie die meisten (Ethno-)Comedy-Formate im deutschen Fernsehen auf einer Vorlage aus dem angloamerikanischen Raum. Ein anderes Beispiel wären die starken Anleihen, die das Komikerduo Erkan & Stefan von Sacha Baron Cohens Figur des „Ali G" nimmt. Vgl. Göktürk: Komik der Kultur, S. 166f.

fungierende ‚Türke' nicht nur als Subjekt auf der Bühne auftritt, sondern selber Angehörige anderer Ethnizitäten verkörpert."[49] Wie andere auch sieht El Hissy den Clou von Yanars Parodien darin, dass sie über türkische bzw. deutsch-türkische Charaktere hinaus „ein ganzes Ensemble verschiedener Ethno-Figurationen"[50] umfassen. Diese humoristische Anverwandlung von ganz unterschiedlichen habituellen und sprachlichen Stereotypen durch ein- und denselben Darsteller (Yanar) stelle die Gültigkeit bzw. die Trennschärfe dieser Zuschreibungen in Frage und unterlaufe zugleich die Hierarchien zwischen den parodierten Gruppen.[51]

Dieser gängigen Lesart von Yanars *Was guckst du?* als eine „tendenziell eher harmlose Variante der Ethno-Comedy"[52], die einem ironisch-reflektierten Umgang mit ethnischen Stereotypen Ausdruck verleiht, steht bei Kien Nghi Ha eine deutlich kritischere Sichtweise entgegen. Er sieht die Show als ein Beispiel für einen problematischen Umgang mit dem „Kanaken-Label"[53], der in bestehenden Machtverhältnissen verhaftet bleibe. Dabei hinterfragt Ha insbesondere, ob die Show ihrem selbstgesteckten Anspruch gerecht werde, durch die Parodie ganz unterschiedlicher Stereotypen eine „negative Gleichbehandlung"[54] zu erreichen. Dagegen spricht seiner Ansicht nach nicht nur die Überpräsenz von deutsch-türkischen Charakteren, sondern vor allem der kommerzielle Zuschnitt der Show auf ein „mehrheitsdeutsches Massenpublikum"[55]. Diese Ausrichtung, die an der Zusammensetzung des Saalpublikums ebenso sichtbar wird wie an den Kontexten, die Yanars Sketche aufrufen, beginnt Ha zufolge bereits bei der Zusammensetzung des Produktionsteams: „Obwohl die Sendung als Kaya Yanars One-Man-Show präsentiert wurde, führte er als Schauspieler in der Regel nur die Gag- und Storyideen eines mehrheitsdeutschen Drehbuchteams aus."[56] Insofern könne hier weder von identitätsstiftendem Empowerment noch von einer Destabilisierung von Vorurteilen die Rede sein. Im Gegenteil: Die Produktions- und

49 El Hissy: Getürkte Türken, S. 74.
50 Koch: Lachen der Subalternen, S. 28.
51 Vgl. hierzu auch Kotthoff: Ethno-Comedy, S. 67; Kloë: Kommunikation der Kulturen, S. 377ff.
52 Koch: Lachen der Subalternen, S. 30.
53 Ha: Postkoloniales Signifying.
54 Ebd.
55 Ebd.
56 Ebd.

Rezeptionsbedingungen sprechen Ha zufolge für ein Bestätigungsritual der Mehrheit, die sich lachend ihrer Überlegenheit versichert.[57]

Die hierin anklingenden Vorbehalte gegen eine solche Form der kommerziellen Unterhaltung qua ethnischem Humor, die ihre chauvinistische Rezeptionsweise buchstäblich billigend in Kauf nimmt, betten das „inzwischen wieder abgeebbt[e] Interess[e] am Ethno-Comedy-Genre"[58] in die übergeordnete Problemlage ein, die Ha in seiner Studie *Hype um Hybridität* erörtert. Seiner These zufolge entdeckt die spätkapitalistische Massenkultur[59] zwar vermehrt das Verwertungspotential von hybriden Figurationen wie dem „Kanaken" oder des multikulturellen Flairs urbaner Vielfalt für sich, ohne aber dass sich die Machtverhältnisse strukturell verändern würden. Auch der vermehrte Einbezug „[m]igrantisch[er] Akteure und Akteurinnen [...] in den hochselektiven Diskurs- und Produktionsprozess"[60] sei in diesem Zusammenhang noch kein hinreichendes Kriterium, wenn sie weiterhin „nicht diejenigen [sind], die die Entscheidungsmacht über Zugang, Auswahl oder die Definition von Qualitätskriterien haben"[61].

Es scheint kein Zufall, dass Ha mit diesen Überlegungen Adorno und Horkheimer deutlich nähersteht als Bachtin. Denn die von ihm in Augenschein genommenen Gefahren der „kulturindustriellen Vereinnahmung und Ausbeutung"[62] von Differenz, Hybridität und *Otherness* kommen in

57 Es fällt auf, dass sich hier die beiden klassischen Narrative der politischen Beurteilung von Komik gegenüberstehen: Das eine betont die Harmlosigkeit und Inklusivität von Yanars Komik, das andere verweist auf ihre verletzenden bzw. exkludierenden Implikationen.

58 Ha: Postkoloniales Signifying.

59 Die ‚Entdeckung' liegt dabei wohlgemerkt in der Verwertung durch die Kulturindustrie, nicht in der kapitalistischen Vorteilsnahme, die ja gerade im Fall des deutsch-türkischen Migrationskontextes ein *sine qua non* ist; gründet dieser doch auf einer Wirtschaftspolitik, die den anhaltenden Bedarf an billiger Arbeitskraft (die BRD der 50er und 60er Jahre stand als boomende Industriegesellschaft am Rand der Vollbeschäftigung) mit ‚Gastarbeitern' befriedigen wollte. Sozialpolitische und arbeitsrechtliche Benachteiligung gegenüber ‚Inländern' waren und sind integrale Bestandteile dieses Modells. Für einen Überblick vgl. Ha: Ethnizität und Migration, S. 23-35, sowie Karakayalı/Tsianos: Migrationsregimes in der Bundesrepublik.

60 Ha: Hype um Hybridität, S. 81.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 83.

den Positionen von Bachtin und Bhabha, an denen sich El Hissy orientiert, eher am Rande vor. Lässt sich also in Anbetracht der von Ha vorgebrachten Einwände noch von einer ‚Karnevalisierung' des deutsch-türkischen Migrationskontextes sprechen? Meines Erachtens nur, wenn die Idee vom Karneval als Transformationsmodell durch ein *zyklisches* Verständnis des Karnevals ersetzt wird, demzufolge „am Ende der Karnevalszeit alle wieder ernst werden und sich gemeinsam wieder jener offiziellen Ordnung unterwerfen, die Kirche und König respektive Konsum und Kanzlerin an die Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie setzt."[63] Der ‚Zyklus' entspricht dann nicht dem Rhythmus der Jahreszeiten, sondern den Verwertungsketten der kapitalistischen Massenkultur, die sich ethnische Stereotype einverleibt und ausspuckt. Doch damit lässt sich die für Bachtin (und Adorno) so wichtige Frage nach gesellschaftlicher Transformation nicht beantworten – es sei denn negativ, als Wiederkehr des Immergleichen. Kien Nghi Ha verweist in diesem Zusammenhang auf Antonio Gramscis Hegemonietheorie als ein Analysemodell, das die Dynamik von Verschiebungen und Neueinschreibungen womöglich besser im Blick zu behalten vermag:

> Da Bedeutungen durch Machtverhältnisse sozial hergestellt werden, sind sie nicht festgelegt, sondern unterliegen dem sozialen und kulturellen Wandel. Die Richtung dieses Wandels hängt im Sinne Antonio Gramscis nicht zuletzt vom Kampf um kulturelle Hegemonie ab, bei dem Diskurse und Gegendiskurse um Deutungsmacht ringen. […] Kampfbegriffe werden dem politischen Gegner abgenommen, während man sich ein neues ideologisches Diskursterrain aneignet. Das Feindesland wird befriedet und zur eigenen Heimat umgebaut. Aus Fremdbezeichnungen werden so Selbstbeschreibungen, aus negativen werden positive Zuschreibungen, aus eindeutigen werden vieldeutige Inhalte. Schließlich geht es darum, rassistische Begriffe zu entschärfen, ironisch zu brechen und ins Leere laufen zu lassen, indem diese von den Betroffenen z. B. als Ehrenbezeichnung missbraucht werden. Der Kanakendiskurs rassistisch Unterdrückter ist eine verbale Notwehr. In solchen Situationen ist es ein bedeutsamer Unterschied, ob man Angreifer oder Angegriffener ist.[64]

Die hier von Ha skizzierten Kämpfe um kulturelle Deutungsmacht werden bei Gramsci auf dem Feld des *senso comune* ausgetragen. Darunter versteht er eine inkohärente und disparate Ansammlung alltagsphilosophischer,

63 Wirth: Komik der Integration, S. 28.
64 Ha: Ethnizität und Migration, S. 200f.

lebensweltlicher Überzeugungen und Gewissheiten, in der sich die Ideologien und Weltanschauungen vergangener, gegenwärtiger und auch zukünftiger Gesellschaftsformationen kreuzen und überlagern.[65] Der *senso comune* ist für Gramsci gleichsam das immanente „Terrain“[66] oder auch „Reservoir“[67] gesellschaftlicher Auseinandersetzungen, auf das sich politische Kräfte einerseits beziehen müssen, um überhaupt Wirkung zu erzielen, und welches sie andererseits nach ihren Interessen zu überformen streben. Wenn es einzelnen sozialen Gruppen in diesem zähen „Stellungskrieg“[68] gelingt, einen breiten und relativ stabilen gesellschaftlichen Konsens zu organisieren, dann spricht Gramsci von einem Zustand der *Hegemonie*.[69]

65 Vgl. Gramsci: Gefängnishefte, S. 112-123 sowie S. 135-140. Neben dem meist als „Alltagsverstand“ übersetzten „senso comune“ gibt es bei Gramsci eine ganze Reihe von ähnlichen bzw. eng verwandten Konzepten wie dem ‚National-Popularen‘ als der dominanten kulturellen Formation einer Epoche, der in einer Gesellschaft verankerten ‚Folklore‘ oder auch dem ‚*buon senso*‘ als dem fortgeschritteneren kohärenteren Teil des „senso comune“. Wie sich diese Facetten von Alltagsverstand und Alltagskultur zueinander verhalten, wie sich kritisch auf sie einwirken lässt, ist bei Gramsci aufgrund des unzusammenhängenden, fragmentarischen Charakters seiner *Gefängnishefte* nicht systematisch ausbuchstabiert. Zu diesen Unklarheiten vgl. Mende: Ideologie, Basis-Überbau und Wahrheit sowie die Kritik an Gramscis Konzept des ‚organischen Intellektuellen‘ in: Riechers: Niederlage, S. 323-328.

66 Hall: Gramscis Erneuerung des Marxismus, S. 80.

67 Marchart: Prekarisierungsgesellschaft, S. 213.

68 Die Metapher des ‚Stellungskriegs‘, die Gramsci den raschen historischen Umwälzungen einer Gesellschaft in einem ‚Bewegungskrieg‘ gegenüberstellt, hebt auf die Komplexität und Unüberschaubarkeit des politischen Terrains ab: „Wie in den Grabenkämpfen des Ersten Weltkriegs kommt es nur langsam zu minimalen Verschiebungen des Frontverlaufs, ja, oft ist nicht einmal klar, wo genau die Front verläuft. Genauso sind hegemoniale Geländegewinne immer umkämpft, womöglich kurzlebig und an anderen Fronten bedroht. [...] Hegemonie ist, wie Gramsci es ausdrückt, ein molekularer Prozess, der in der sukzessiven Kombination ideologischer Moleküle zu größeren Formationen besteht“ (Marchart: Die politische Differenz, S. 290f.).

69 „Ohne dass dies ontologisch aufgefasst werden müsste, bedeutet Hegemonie den Prozess der Herstellung der Einheit von ‚Gesellschaft‘ unter den Bedingungen antagonistischer Interessenslagen“ (Demirović: Hegemonie und diskursive Konstruktion, S. 75).

Wie sich bis hierhin bereits gezeigt hat, sind die Frontverläufe und Allianzen auf diesem weitverzweigten Terrain oftmals zu undurchsichtig, um sie mit dem zweigliedrigen Schema Bachtins zu fassen, in dem offizieller Ernst und marginale Lachkultur zwei fein säuberlich getrennte Lager bilden. Genau vor solchen Simplifizierungen warnt Gramsci mit seinem dynamischen Verständnis gesellschaftlicher Machtverhältnisse, das in den *Cultural Studies* und der postkolonialen Theorie vielfach aufgegriffen worden ist.[70] Politisches Bewusstsein entspringt nicht unmittelbar aus einer marginalen, unterdrückten Position, sondern muss stets organisiert, artikuliert und in strategischen Bündnissen gefestigt werden.[71] Damit „weist [Gramsci] jede Vorstellung eines vorgegebenen, einheitlichen ideologischen Subjekts zurück – z. B. die Idee eines Proletariers mit wahren revolutionären Ideen oder eines Schwarzen mit garantiert anti-rassistischem Bewusstsein“[72].

Ähnliches gilt für die von El Hissy untersuchten tricksterähnlichen Figuren, die aus einer hegemonietheoretischen Perspektive als unzuverlässige Bündnispartner erscheinen: Ethnische Verkleidungen und andere komische Grenzüberschreitungen garantieren keineswegs eine Subversion bestehender Zuschreibungen, sondern können auch ihrer Aufrechterhaltung und

70 Gramscis Hegemoniebegriff und andere von ihm geprägte bzw. im Anschluss an ihn entwickelte Konzepte, gelten in diesem Kontext als wegweisend für eine nicht-reduktionistische Beschäftigung mit sozialen Machtverhältnissen und Emanzipationsmöglichkeiten. Vgl. hierzu ausführlich Hall: Gramscis Erneuerung des Marxismus. Ein anderer Schlüsseltext, der sich explizit auf Gramsci beruft, ist der Essay *Can the Subaltern Speak?* von Gayatri Chakravorty Spivak (Spivak: Can the Subaltern Speak).

71 Diesbezüglich kommt Gramsci in *Hegemonie und radikale Demokratie,* dem Hauptwerk von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, eine wichtige Scharnierfunktion zu: „Der gramscianische Wendepunkt“ (Laclau/Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie, S. 98-104) vermittelt zwischen dem klassischen Marxismus der II. Internationale, dessen teleologische Restbestände (Basis-Überbau-Modell, Glorifizierung des westlichen Industrieproletariats etc.) im ersten Teil des Buchs ausführlich kritisiert werden, und ihrer poststrukturalistischen Gesellschafts- und Diskurstheorie, die im zweiten Teil formuliert wird; mit dieser reklamieren Laclau und Mouffe das Erbe des Marxismus für sich, schlagen aber dezidiert die von Marx und Engels aufgestellte Programmatik aus, das antagonistische Kontinuum einer Geschichte als Geschichte von Klassenkämpfen aufzusprengen.

72 Hall: Gramscis Erneuerung des Marxismus, S. 82.

Erneuerung dienen. Auch die *Ambivalenz*, die im Bachtin'schen Karnevalsmodell und im Hybriditätsdiskurs eine große Rolle spielt, erweist sich daran anschließend als eine Kategorie von sehr geringer Aussagekraft. Denn gerade Hegemonie als diejenige Form politischer Macht, die nach Gramsci nicht durch Gewalt, sondern durch Zustimmung organisiert wird, setzt Mehrdeutigkeit und Offenheit, die Anschlussfähigkeit für ganz unterschiedliche Akteure, ausdrücklich voraus.[73]

Mit Blick auf die eingangs erwähnten Bezüge zwischen der theaterwissenschaftlichen Theatralitätsforschung und Bachtins Kulturtheorie legen diese Überlegungen ebenfalls nahe, die traditionelle Fixierung auf das spielerisch-reflexive ‚Theater' ein Stück weit hintanzustellen. Die bei Gramsci aufgeworfene Frage der hegemonialen Aneignung und Einverleibung einstiger Gegenspieler verdeutlicht, dass die Suche nach dem ‚anderen Theater' im Fall ethnisierender Komik ungewollt in der Sackgasse eines „Spektakel des Anderen"[74] enden kann. Solche Dynamiken werden von einem strukturalen Ansatz, der von einem immer schon gegebenen Spektrum an Denkstilen und Formen des Theatralen mit klaren Frontstellungen ausgeht, womöglich unterschätzt. Um einer derartigen nominalistischen Verengung vorzubeugen, scheint es geboten, die gesellschaftstheoretischen Implikationen des Theatralitätsbegriffs stärker in den Vordergrund zu stellen.[75] Das betrifft insbesondere die Überlegung, dass Theatralität nicht *irgendein*

73 Siehe hierzu die Relektüre von Homi Bhabha bei Oliver Marchart (Marchart: Der koloniale Signifikant, S. 77-98), wo Ambivalenz im Anschluss an Ernesto Laclau als eine quasi-transzendentale „Ermöglichungsbedingung des *Politischen*", d. h. als Voraussetzung aller politischen Diskurse, bestimmt wird. Dieses betont neutrale Ambivalenzverständnis hat freilich seine Tücken: Die Inkohärenzen und Widersprüche des Alltagsverstandes, die bei Bachtin zu einer nie versiegenden Quelle kommender Emanzipation verklärt werden, werden nun zum passiven Spielball populistischer Artikulation. Anstatt *mit* der Ambivalenz von hegemonialen Formationen zu argumentieren, wäre diese falsche Allgemeinheit demokratietheoretisch zu kritisieren als eine Demobilisierung, die unvereinbar ist mit kollektiver Selbstverständigung.

74 Vgl. den gleichnamigen Aufsatz Hall: Spektakel des Anderen, der unter diesem Begriff verschiedene Strategien (und Gegenstrategien) der Repräsentation von ‚rassischer' Differenz (*racial difference*) in der kapitalistischen Massenkultur zusammenfasst.

75 Reichlich Material dazu findet sich bei Warstat: Soziale Theatralität, der *vice versa* die theatralen Dimensionen von Gesellschaftstheorien untersucht.

„Verhältnis“[76] ausdrückt, sondern ein *hegemoniales*. Aus einer postfundamentalistischen Perspektive wäre sie nicht allein anhand der Konflikte zwischen unterschiedlichen theatralen Funktionsbereichen zu untersuchen, sondern es müsste zugleich die radikale Strittigkeit der zu veranschlagenden Kategorien diskutiert werden.[77] In diesem Sinne möchte ich mich nun einem Beispiel im Graubereich von Theater und Nicht-Theater zuwenden, an dem die machtvollen Verbindungen zwischen einem liberal-aufgeklärten Humorverständnis und einer Nivellierung von Praktiken des Lächerlich-Machens einsichtig werden.

„Ein Lehrstück über Rassismus“ – Im Grenzgebiet von Theater und Alltagsrassismus

Im vorherigen Abschnitt ist an einer Gegenüberstellung von zwei exemplarischen Positionen deutlich geworden, wie ein hegemonietheoretischer Ansatz den Blick auf ethnocodierte Komik verändert: Während Maha El Hissy in ihrer Studie *Getürkte Türken* die karnevaleske Überschreitung und Verflüssigung von sozialen Hierarchien in den Vordergrund stellt, gelangt Kien Nghi Ha unter Rückgriff auf Gramscis Metapher des kulturellen Stellungskriegs zu einer deutlich pessimistischeren Einschätzung von scheinbar harmlosen Formaten wie der Ethno-Comedy oder Culture-Clash-Komödien. Diese können Ha zufolge – durchaus unabhängig von ihrer Intention – zu einer Banalisierung und Verfestigung von ethnischen Stereotypen beitragen, sofern sie sich nicht von dominanten Zuschreibungen lösen.

76 Der Versuch, Theatralität als ein Verhältnis zu denken, spielt im Selbstverständnis der Theatralitätsforschung eine große Rolle: „Theatralität in diesem Sinne drückt ein Verhältnis aus, kein Verhalten und ist zunächst wertfrei zu sehen. […] sie ist ein System, dessen Elemente ständig ineinandergreifen oder korrespondierend nebeneinander bestehen; man darf sie nur aus Gründen der Analyse isoliert betrachten“ (Münz: Theatralität und Theater, S. 70). Wie Andreas Kotte daran anschließend festhält, ist ‚Theatralität‘ somit keine rein deskriptive, sondern eine (sozial-)theoretische Kategorie: „Während Theater als eine Bezeichnung erscheint, fasst Theatralität als Verhältnis etwas, was keinen Theaterbegriff tangiert: Theatralität konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater“ (Kotte: Theaterwissenschaft, S 310).

77 Vgl. auch Warstat: Theatralität, S. 363, der das „Konstruieren und Negieren theatraler Qualitäten“ (ebd.) als ein Desiderat der Theatralitätsforschung bezeichnet.

In diesem Zusammenhang von hegemonialen Denk- und Wahrnehmungsmustern und ihrer inkohärenten, diffusen und ambivalenten (Re-)Artikulation im Medium des Komischen ist der blinde Fleck von Bachtins Theorie des Karnevals zu finden, an der sich El Hissy orientiert. Ein Modell, das die Ambivalenz des Komischen zu einem Wert an sich verklärt, funktioniert uneingeschränkt nur bei einem statischen, geradezu versteinerten ideologischen Machtzentrum, in dem das gesellschaftliche Alltagsbewusstsein weitestgehend von der offiziellen Gesellschaftsordnung abgekoppelt existiert. Inwieweit dieses Zwei-Welten-Schema für die Feudalgesellschaften der Frühen Neuzeit stimmig ist, sei dahingestellt; für moderne und postmoderne Lachkulturen erscheint sein Nutzen jedenfalls arg begrenzt.

Wenn aus diesen Überlegungen mit Blick auf den Theatralitätsdiskurs der Schluss zu ziehen ist, dass sich die mediale Bandbreite von komischen Bezugnahmen auf Migration und Ethnizität nicht auf eine vorbehaltlos subversive Dimension eines ‚anderen Theaters' reduzieren lässt, dann legt das hegemonietheoretische Interesse für den *senso comune* bereits nahe, von welcher Seite dieses unübersichtliche Feld stattdessen zu erschließen sein könnte. Nämlich nicht so sehr von seinen medialen Repräsentationen her, sondern unter dem Gesichtspunkt von alltäglichen bzw. alltagstheatralen Formen des Komischen. Dabei ist zu erwarten, dass diese keineswegs von einem kritischen Kontingenzbewusstsein bestimmt werden, wie es das Bachtin'sche Volkskultur-Konzept nahelegt, sondern dass damit auch Übereinstimmung mit ethnisch oder kulturell codierten Hierarchisierungen signalisiert wird.

Diese Frage soll nun am Beispiel einer Kontroverse um die diskriminierenden Implikationen eines öffentlich ausgestellten Fotos vertieft werden, die sich Anfang des Jahres 2014 rund um das Berliner Stadtteiltheater *Heimathafen Neukölln* entzündete. Kien Nghi Ha, der aktiv in diese Auseinandersetzung involviert war, hat dabei im Nachgang von einem „Lehrstück über Rassismus"[78] gesprochen. Während dies bei ihm eine eher beiläufige Bemerkung bleibt, stellt die folgende Analyse diesen Vergleich ins Zentrum und zeichnet die hier zutage tretenden politischen Konfliktlinien anhand der Parallelen nach, die sich zwischen diesem Streitfall und Brechts Modell des Lehrstücks ziehen lassen.

Unser Lehrstück beginnt im Januar 2014 mit einer im Torbogen des Eingangsbereichs zum Heimathafen Neukölln aufgehängten Fotografie, die Teil der Fotoausstellung „I Love NK – Neukölln wird in die Welt getragen" war.

78 Ha: Rassismus im Volkstheater.

Die Fotocollage dient dem Marketingzweck, das Selbstbild des Heimathafens Neukölln als einem modernen, weltoffenen ‚Volkstheater' in einem global geprägten Stadtteil zu transportieren und zu verbreiten. Auf einen Aufruf des Theaters hin posieren Menschen in weißen T-Shirts mit dem Aufdruck „I Love NK", die der Heimathafen auch verkauft, vor zum Teil ikonischen Bildhintergründen unterschiedlicher Länder. Auf besagtem Foto, an dem das Lehrstück einsetzt, ist eine weiße Frau mit blonden kurzen Haaren in einer vermutlich ostasiatischen Parkumgebung mit pagodenartigen Dächern zu sehen. Die Frau lächelt leicht und hat ihre beiden Zeigefinger so an ihre äußeren Augenwinkel angelegt, dass sich ihre Augenlider schräg nach hinten verlängern und deutlich verengen – eine Geste, die unter formalen Gesichtspunkten als ein Paradebeispiel eines grotesken Körpers im Sinne der Bachtin'schen Karnevals- und Volkskultur erscheint.

Suki Osman, eine Besucherin des Heimathafens, erkennt in diesem Andeuten von „Schlitzaugen" eine chauvinistische Geste und ist daher mit der Ausstellung dieses Fotos durch den Heimathafen überhaupt nicht einverstanden. Sie schreibt am 28. Januar 2014 eine E-Mail an Stephanie Aehnelt, die künstlerische Leiterin des Heimathafens, in der sie die Entfernung des Fotos fordert und auf den Widersprich zwischen der Selbstbeschreibung des Heimathafens als ‚Volkstheater für alle' und der Ausstellung eines solchen Fotos hinweist. Stephanie Aehnelt antwortet ihr am nächsten Tag:

> Sehr geehrte Frau Osman,
> es tut mir leid, wenn Sie sich durch das Foto persönlich verletzt gefühlt haben. Das ist nicht unsere Absicht und wir werden es demnächst entfernen.
> Ja, wir sind Volkstheater. Wenn Sie sich mit unserem Programm auseinandersetzen, was Sie vermutlich getan haben, wenn Sie uns als Spielstätte in Betracht ziehen, werden Sie merken, dass wir das durchaus ernst meinen. Wir legen Wert auf inhaltlichen Idealismus und wollen uns nicht an oberflächlicher political correctness oder Dogmen aufhalten. Wir begegnen allen Kulturen mit Respekt und Humor – einschließlich unserer eigenen. Das ist Volkstheater im besten Sinne. Und das ist Neukölln.
> Mit freundlichen Grüßen
> Stephanie Aehnelt[79]

79 Zitiert nach einer von Aktivist*innen zusammengetragenen Dokumentation des Mailwechsels und verschiedener Berichte rund um das besagte Foto mit Stand vom 22.02.2014: Dokumentation Heimathafen, S. 1f.

Stephanie Aehnelt bekommt in den nächsten Tagen weitere Mails, auch von Personen, die ihre Antwort an Suki Osman offenkundig bereits kennen und das dort verwendete Vokabular äußerst kritisch sehen. So legt Ko Watari, eine Hamburger Rechtsanwältin, Stephanie Aehnelt in ihrer Mail aus der Perspektive einer „aus Asien stammenden Mitbürgerin"[80] dar, dass sie das Foto trifft, weil es in einer Kontinuität mit rassistischen Erfahrungen in Ko Wataris Alltag steht, in dem Menschen mit asiatischem Aussehen aufgrund ihrer Abweichung von einer vorgeblichen deutschen Norm willkürlich herabgesetzt werden. Im zweiten Teil der Mail klopft sie zahlreiche Formulierungen aus Aehnelts Mail vom ‚Respekt vor anderen Kulturen' über den ‚inhaltlichen Idealismus' bis zur ‚political correctness' auf ihren Gehalt ab und kritisiert, dass mit solchen Wendungen das diskriminierende Foto sowie überhaupt rassistisches Verhalten im Alltag verharmlost und gerechtfertigt werde.

Das Foto und das Mail-Verhalten von Stephanie Aehnelt ziehen weitere Kreise, auch weil das Foto einige Tage später immer noch hängt. Außerdem wiederholt sich in einer zweiten Mail von Stephanie Aehnelt, in der sie zwar von der Entfernung des Fotos berichtet, die von Ko Watari (und anderen) ihr gegenüber bereits beanstandete Rechtfertigungsstrategie: So wird zum wiederholten Mal auf das multikulturell-humorige Programm des Heimathafens hingewiesen und eine Entschuldigung erneut mit einem Konditionalsatz verknüpft, der den rassistischen Charakter der Geste auf subjektive Gefühle verlagert.[81] Zwei Tage später, am 06. Februar 2014, wird die Sache endgültig zu einer öffentlichen Angelegenheit: Ein offener Brief wird initiiert, dem sich insgesamt mehr als 40 rassismuskritische Organisationen und migrantische Interessensgruppen wie „Korientation", „Bühnenwatch" und die „Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland" sowie ca. 50 Einzelpersonen anschließen. In dem Schreiben werden insgesamt 14 Kritikpunkte[82]

80 Dokumentation Heimathafen, S. 2.

81 „Falls wir mit dem betreffenden Foto Gefühle verletzt haben, tut uns dies leid und wir entschuldigen uns dafür" (Dokumentation Heimathafen. S. 5).

82 Vgl. Dokumentation Heimathafen, S. 10-14. In den 14 Punkten wurde z.B. gefordert: Aufklärung über das Auswahlverfahren der Ausstellung, über die Vereinbarkeit des Fotos mit der behaupteten interkulturellen Expertise des Heimathafens sowie erkennbare Schritte zur Vermeidung zukünftiger rassistischer Vorfälle, darunter eine Diskussionsveranstaltung mit personeller Beteiligung der deutsch-asiatischen Community.

aufgelistet, insbesondere wird von Stephanie Aehnelt und vom Heimathafen eine öffentliche Entschuldigung gefordert.

Eine solche folgt jedoch erst einige Wochen später, am 19.03., nachdem die ganze Sache weitere Wendungen genommen hat: Der Fall wird durch *Die Zeit* überregional bekannt, da er zum Eingangsbeispiel eines Artikels über anti-asiatischen Alltagsrassismus in Deutschland wird[83], und es kommt es zu einer spektakulären persönlichen Zuspitzung, als bekannt wird, dass die lächelnde Person auf dem Foto niemand anderes als Stephanie Aehnelt selbst ist.[84]

Weil es sich um einen Vorgang außerhalb des Theaterrahmens handelt, gibt es in diesem Fall kein eindeutiges Ende. Man könnte es auf die Antwort-Pressemitteilung des im Rahmen des offenen Briefs mittlerweile gegründeten Aktionsbündnisses „Heimathafen" vom 20.03. legen, in der die Entschuldigung als konstruktiver Schritt begrüßt wurde, auf eine schon in der Antwort angekündigte Intervention im Foyer des Heimathafens am 22.03., bei der in erster Linie Flyer verteilt wurden, oder auf einen auf die Kontroverse zurückblickenden Artikel von Kien Nghi Ha im Online-Magazin „MIGazin". Ha, einer der Mitinitiatoren des Protestbriefs, setzt hier ausgehend vom Foto und den Abwiegelungsversuchen Aehnelts zu einer recht umfassenden Kritik des vermeintlich interkulturellen Programms des Heimathafens an, das – wie schon die Antworten Aehnelts – von einem angeblichen Widerspruch zwischen Diskriminierungs- und künstlerischer Freiheit ausgehe und *realiter* lediglich Vorurteile der Mehrheitsgesellschaft bestätige.[85]

Wenn Ha in diesem Artikel beiläufig von einem „Lehrstück über Rassismus"[86] spricht, erscheint diese Bemerkung nun als ungemein treffend. Denn es gibt hier eine ganze Reihe von Aspekten, die an das epische Theater von Bertolt Brecht und insbesondere an das Modell des Lehrstücks erinnern. Da wäre als erstes die auf dem Foto angedeutete ‚Schlitzaugen'-Geste, die in der

83 Dapp: Asiaten in Deutschland.

84 Eine Nachfrage der *taz* an den Heimathafen zu diesem Umstand (vgl. Memarnia: Entgleiste Gestik) war vermutlich der Auslöser für die Pressemitteilung des Heimathafens am 19.03., welche die Gebärde auf dem Foto schließlich als einen Alltagsrassismus anerkennt und den Mangel an Sensibilität bedauert (vgl. Dokumentation Heimathafen).

85 Ha: Rassismus im Volkstheater.

86 Ebd.

Kontroverse mit einiger Vehemenz als ein a) erklärungsbedürftiges, b) sozial typisches und c) auch anders mögliches Verhalten gekennzeichnet wurde, in dem sich strukturelle gesellschaftliche Konfliktlinien verdichten. Dies entspricht ziemlich genau dem Bedeutungsspektrum, das im epischen Theater mit den Schlagworten *Geste* und *Gestus* eröffnet wird.[87] Nur haben wir es hier nicht mit einem auf der Bühne herbeigeführten „Verfremdungseffekt"[88] zu tun, sondern mit einem nachträglichen *Befremden* über eine Gebärde, die im Vorraum des Heimathafens – und somit buchstäblich an der Schwelle von Theater und Alltag – gezeigt wurde. Dieser kleine, aber feine Unterschied ist entscheidend, weil es in der Kontroverse nicht zuletzt darum ging: Die öffentliche Präsentation des Fotos wurde von Suki Osman und den anderen Protestierenden eben nicht als ‚konsequenzvermindert' bewertet, sondern als eine effektive Reproduktion eines chauvinistischen Stereotyps und davon ausgehend als eine Zuwiderhandlung gegen das weltoffene und multikulturelle Selbstverständnis des Heimathafens.

Dass dieses Lehrstück gleichsam an der Nahtstelle von Theater und Gesellschaft beheimatet ist, spricht aber nicht gegen, sondern umso mehr für den Vergleich mit dem epischen Theater. Denn auch Bertolt Brecht hat, paradigmatisch in der „Straßenszene"[89], die relative Distanz zu einem konventionellen Kunstvorgang und die stärkere Rückbindung an theatrales Handeln im gesellschaftlichen Alltag zu zentralen Merkmalen seines Theaters erhoben. Und allemal gilt dies für die sogenannten „Lehrstücke". In dieser berühmt-berüchtigten, stark vom Agitprop-Theater und der Gebrauchsmusik beeinflussten „Versuchsreihe"[90] von Theaterstücken, finden die mit Brecht assoziierten gesellschaftlichen Wirkungsansprüche, die pädagogischen Tendenzen seines

87 Vgl. die Begriffsklärung zu Gestik/Geste/Gestus in Brecht: Neue Technik, S. 752ff. Auch Walter Benjamins betont in seinen Studien zum epischen Theater die herausragende Stellung der Geste: „Das epische Theater ist gestisch. Die Geste ist sein Material und die zweckmäßige Verwertung dieses Material seine Aufgabe" (Benjamin: Versuche über Brecht, S. 9).

88 „Es handelt sich hierbei [beim Verfremdungseffekt, H. R.], kurz gesagt, um eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann. Der Zweck des Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen" (Brecht: Messingkauf, S. 553).

89 Vgl. Brecht: Messingkauf, S. 556-548.

90 Lehmann: Rücknahme der Maßgabe, S. 311.

Theaters und seine Kritik an der strukturellen Passivität des Publikums im bürgerlichen Illusionstheater ihre vielleicht stärkste Ausprägung. So sind die Lehrstücke, welche in modellhaft zugespitzter Weise gesellschaftliche Konflikte und Zeitfragen verhandeln, nicht nur für eine Aufführung durch Laien bestimmt, sondern zeichnen sich überdies durch eine Abschaffung des Publikums, d.h. eine Aufhebung der Unterscheidung von Zuschauenden und Handelnden, aus.[91]

Neben dem gestischen Grundprinzip und dem verschärften gesellschaftlichen Gehalt lassen sich nun sogar auf dramaturgischer Ebene gewisse Parallelen zwischen dem Verlauf unseres Lehrstücks und der typischen Struktur von Brechts Lehrstücken feststellen: Sie alle variieren das Motiv einer vom Abbruch gefährdeten Reise oder Unternehmung einer Gruppe, wobei die Gefährdung meist an das Verhalten eines einzelnen Mitglieds geknüpft ist. Diese Konstellation spitzt sich in vorhersehbarer Weise auf eine Situation zu, in der eine Entscheidung zwischen der Einzelperson und den Interessen des Kollektivs verlangt wird, was in sehr martialischer Weise auf das Einverständnis in den eigenen Tod hinausläuft. Bis auf den letzten Punkt findet sich dieses stark reduzierte, von sich wiederholenden Abläufen geprägte Handlungsmuster auch in unserem Lehrstück: Nicht nur scheint das Foto ebenfalls eine Reise zu dokumentieren (und zwar vermutlich nach Ostasien – eine bemerkenswerte Koinzidenz mit der in China spielenden *Maßnahme*[92]); es gibt hier auch ein ähnlich repetitives Kreisen um einen sich zuspitzenden Grundkonflikt, insofern sich der Heimathafen respektive Stephanie Aehnelt wiederholt vor die Wahl gestellt sah, wie sie sich zum Anliegen der Protestierenden verhalten sollten und welche ‚Maßnahmen' in der Sache zu ergreifen wären.

An dieser Stelle scheint unser Lehrstück indessen über Brechts Lehrstücke (bzw. ihre gängige Interpretation) hinauszuweisen. Denn die Kontroverse drehte sich eben nicht allein um *einen* Konflikt zwischen Individualität und Kollektivität, sondern auch und vor allem um zwei *unterschiedliche*

---

91 Vgl. Brecht: Maßnahme, S. 262. Die seit Reiner Steinwegs einschlägiger Studie zum Thema (Steinweg: Das Lehrstück) im Raum stehende Frage, ob es sich beim Lehrstück um eine eigenständige Theaterform handelt, die schroff von den (enger am dramatischen Theater orientierten und insofern weniger radikalen) „Schaustücken" abzugrenzen sei, oder nicht doch eher um eine „Sonderform" (Benjamin) des epischen Theaters, wird an dieser Stelle ausgeklammert.

92 Brecht: Maßnahme.

Modellierungen dieses Konflikts. So führte Stephanie Aehnelt die Beschwerde über das Foto auf ein bloß subjektives Empfinden zurück, während sie sich selbst in ihren Antworten auf eine kollektive Ebene – die auf Humor und Dogmenfreiheit beruhende Programmatik des Heimathafens als einem selbsterklärten „Volkstheater für Alle" – berief. Aus der Perspektive der Protestierenden wäre die Sache freilich genau andersherum zu beschreiben: Für sie sind es die Person auf dem Foto und der Heimathafen, die durch Ausführung und Ausstellung einer diskriminierenden Geste den sozialen Zusammenhalt untergraben, während sie mit ihren öffentlichen Forderungen nach einer schnellen und transparenten Reaktion sowie mit ihrem eigenen, kollektiven Handeln auf dessen solidarische Neubegründung zielen.

In dem bereits angesprochenen Artikel von Kien Nghi Ha, in dem sich die inspirierende Bemerkung vom „Lehrstück über Rassismus" findet, stößt man auf eine ganz ähnliche Beobachtung. Im letzten Abschnitt, in dem Ha seine Kritik am Heimathafen von der Kontroverse um das Foto auf die dortige Theaterpraxis ausweitet, äußert er den Verdacht, der Großteil des Repertoires sei zurückzuführen auf

> eine mehrheitsdeutsche Deutung von postmigrantischem Theater […]: Anstatt in erster Linie dominante Sehgewohnheiten zu brechen und minoritäre Perspektiven zu fördern, hat der Heimathafen es sich wiederholt zur Aufgabe gemacht, die vorurteilsbelasteten Bilder der Mehrheitsgesellschaft zu bedienen.[93]

In diesem ‚Lehrstück über Rassismus' verdichten sich Ha zufolge zwei konkurrierende Auffassungen über die Funktion von Theater in den politischen Auseinandersetzungen einer von Migration geprägten Gesellschaft. Schlagworte wie ‚dominante Sehgewohnheiten', ‚Mehrheitsgesellschaft' und ‚minoritäre Perspektiven' verweisen dabei auf ein hegemonietheoretisches Verständnis dieser Konstellation. Die Institution des Theaters wird damit als eine Kampfzone in einem Ringen um kulturelle Hegemonie aufgefasst, in der sich zwei feindliche ‚Lager' gegenüberstehen: während das eine an die in der deutschen Gesellschaft vorherrschenden Klischees, Narrative und Diskurse über Migration und Ethnizität anknüpft und sie bestärkt, arbeitet das andere an alternativen, an gegenhegemonialen Formen der Artikulation.

93 Ha: Rassismus im Volkstheater.

Has Argumentation, die den Vorfall am Heimathafen an eine übergeordnete antagonistische Konfliktlage in Theater und Gesellschaft zurückbindet, ist nicht zuletzt deshalb plausibel, weil sich ähnliche Proteste gegen die Verwendung von rassistisch aufgeladenen Wörtern, Zeichen und Verhaltensweisen in den letzten Jahren signifikant häufen. Eine wichtige Rolle spielt dabei eine strategische Perspektivverschiebung in antirassistischen und identitätspolitischen Kämpfen, wie sie der sogenannte *Critical Whiteness*-Ansatz einfordert: Um Rassismus nicht bloß als etwas zu behandeln, dass nur die rassistisch Diskriminierten und Stigmatisierten betreffe, werden hier auch dezidiert die zuvor unmarkierte *weiße* Norm und also die Profiteure von rassistischen Unrechtsverhältnissen adressiert.[94] Im Zuge dieser Auseinandersetzung mit weißen Privilegien – eine Kritik, die idealerweise mit der performativen Selbstermächtigung zuvor marginalisierter Positionen in eins fällt – richtet sich der Fokus vermehrt auf unbedarfte Umgänge mit Markern von ethnischer und kultureller Zugehörigkeit, die ihre historische Verstrickung mit spezifischen Formen von Unterdrückung und Widerstand ausklammerten.[95]

---

94 Ha ist Mitherausgeber des Sammelbandes *re-visionen* (Ha/Lauré al-Samarai/Mysorekar: Re/visionen), der diese Perspektivumkehr auf exemplarische Weise einfordert und vollzieht. Um das Für und Wider des Critical-Whiteness-Ansatzes gibt es eine kontrovers geführte Diskussion, inwiefern es nicht problematisch ist, dass aus *CW*-Perspektive so großer Wert darauf gelegt wird, ob eine Person *weiß* oder Schwarz bzw. als PoC positioniert ist, respektive gelesen wird. Denn obwohl damit dezidiert keine essentialistisch-biologischen Kategorien, sondern diskursive Konstrukte, d. h. Fremd- und Selbstbezeichnungen, bezeichnet werden sollen, führe diese Einteilung, so die Kritik daran, einerseits zu einer Verfestigung von binären Grenzziehungen, die es gerade zu dekonstruieren und zu überwinden gelte, anderseits gerate damit die Möglichkeit eines gemeinsamen solidarischen Handelns aus dem Blick. Für einen Einblick in diese Debatte vgl. das Sonderheft Analyse & Kritik: Critical Whiteness sowie den Sammelband Berendsen, Cheema und Mendel: Triggerwarnung.

95 Neben der Beanstandung von bestimmten Ausdrücken, Gesten oder Bildsujets, die – wie die ‚Schlitzaugen'-Geste – aufgrund ihrer Geschichte oder ihrer inneren Logik als rassistisch identifiziert werden können, geht es in diesen Protesten oft um den Vorwurf der kulturellen Aneignung: Sich aus einer privilegierten Position z. B. mit Insignien der afroamerikanischen Kultur zu schmücken, sich indigener Ausdrucksformen zu bedienen oder Dreadlocks zu tragen wird dabei als eine illegitime Vereinnahmung kritisiert, mit der sich die so Handelnden

Die besagte Kontroverse am Heimathafen ist weder der erste noch der letzte Fall, bei dem eine Theaterinstitution unfreiwillig zum Schauplatz dieser Debatten um Deutungshoheit, strukturellen Rassismus und die epistemische Gewalt rassistischer Zeichen wurde. Die wohl größte Aufmerksamkeit erzeugte in diesem Zusammenhang die sogenannte *Blackface*-Debatte der Jahre 2012ff. Den Ausgangspunkt bildeten hier Proteste gegen die Darstellung einer afroamerikanischen Figur durch den schwarz geschminkten weißen Schauspieler Joachim Bliese in der Inszenierung *Ich bin nicht Rappaport* am Berliner Schlossparktheater. Auf die von der eigens gegründeten Initiative *Bühnenwatch*[96] geübte Kritik an dieser Praxis verteidigte sich das Schlossparktheater – wie der Heimathafen ein Theater, das ansonsten meist unter dem Radar einer breiteren (Theater-)Öffentlichkeit bleibt – mit der Behauptung, es gäbe in Deutschland nicht ausreichend schwarze Schauspieler*innen, die solch eine Rolle spielen könnten. Im weiteren Verlauf weitete sich die Debatte, die in der Folge durch die Verwendung von *Blackface* in einer Inszenierung[97] am Deutschen Theater und weiteren Aufführungen mehrmals neu entflammte, zunehmend auf die damit ungewollt eingestandene systematische Marginalisierung und Ausgrenzung von *People*

---

kommerziellen oder symbolischen Profit verschaffen würden (vgl. auch Krieg: Alles nur geklaut).

96 „Bühnenwatch ist eine Plattform, die sich zum Ziel gesetzt hat, rassistische Praktiken an deutschen Bühnen zu beenden. Die Gruppe ist aus den Auseinandersetzungen um die rassistische Blackface-Inszenierung und anschließende Debatte am Berliner Schlossparktheater hervorgegangen. Es ist unser Anliegen, sowohl rassistische Darstellungen wie Blackface als auch rassistische Diskriminierung von Schauspieler_innen of Color in Zukunft zu verhindern“ (Bühnenwatch: Über uns).

97 Dabei handelte es sich um Dea Lohers *Unschuld* in der Regie von Michel Thalheimer. Nach dem demonstrativen Verlassen einer Aufführung durch einige Aktivist*innen von Bühnenwatch und einem anschließenden Gespräch zwischen diesen und der Theaterseite wurde hier die zuvor in der Aufführung verwendete schwarze Schminke durch weiße ersetzt. Dies freilich scheint lediglich die Oberfläche des Problems zu berühren, „stellt das Umschminken von Schwarz auf Weiß doch lediglich einen semiotischen Umweg dar: Die weiße Farbe übernimmt in diesem Fall stellvertretend die Funktion der schwarzen Farbe, die das Schwarzsein der afrikanischen Migranten repräsentieren soll. Die dichotomische Markierungspraxis wird beibehalten, die Farbsymbolik wenig subtil verwirrt“ (Kalu: Dein Blackface ist so langweilig).

of Color im deutschen Theaterbetrieb aus. Als ebenso fadenscheinig kritisiert wurden die Versuche, die Proteste mit den Argumenten zu entkräften, dass die intrinsische Verbindung des *Blackface* mit der rassistischen Tradition der *Minstrelsy*-Shows, an welche die Kritiker*innen erinnerten, für den deutschen Kontext gar nicht greife und außerdem einen Eingriff in die künstlerische Freiheit bedeute.[98]

Nicht nur thematisch, sondern auch von der Verlaufsdynamik her ähneln sich die *Blackface*-Debatte und die Proteste gegen den Heimathafen sehr. Dies gilt insbesondere für den Umstand, dass Argumente, die dazu gedacht waren, die Protestierenden zu beschwichtigen, ungewollt zu einer Ausweitung und Verschärfung der Fronten führten, weil sie als Ausflüchte einer hegemonialen *weißen* Position gedeutet wurden, die ihren rassistischen Konsens zu verteidigen sucht. Entsprechend verlagerte sich die Kritik an der Ausstellung des Fotos immer mehr auf die Antwortstrategie von Stephanie Aehnelt, die Geste als Ausdruck von Toleranz, Humor und Vielfalt verkaufen zu wollen. Im Artikel von Kien Nghi Ha wird diese Zuspitzung noch weiter vorangetrieben, indem dieses Verhalten als symptomatisch für die Institution des Heimathafens gelesen und mit zwei konfligierenden Grundformen postmigrantischen Theaters in Verbindung gebracht wird.[99]

Wenn wir aber auf die obige Beobachtung zurückkommen, der zufolge in unserem Lehrstück nicht nur *ein* Konflikt ausgetragen, sondern auch um *zwei unterschiedliche Modellierungen* dieses Konflikts gestritten wird, ist zu betonen, dass sich diese beiden Lager nicht symmetrisch zueinander verhalten. Denn das minoritäre Verständnis von postmigrantischem Theater wird

98 Zur Kritik an dieser Argumentationsweise, auf die etwa Ulrich Khoun, der Intendant des DT, offensiv zurückgriff, siehe Lemmle: Normalität rassistischer Darstellung. Zur Blackfacing-Debatte vgl. auch Voss: Reflexion von ethnischer Identität, S. 85-115; zur Diskussion der in ihr aufgeworfenen institutionellen und ästhetischen Fragen vgl. Gorke/Roth/Warstat: Diversität und Kollektivität sowie Gerstner, Frederike: Inszenierte Inbesitznahme, S. 271-275.

99 Die sukzessive Verschiebung auf größere Zusammenhänge, die in solchen Debatten zu beobachten ist, scheint die ‚theatrale Urszene' von Ernesto Laclaus Diskurstheorie zu bestätigen: Das Unvermögen und die mangelnde Bereitschaft, auf eine auf den ersten Blick unscheinbare Forderung einzugehen, vermag zur Bildung einer ‚Äquivalenzkette' zu führen, in der das ursprüngliche Anliegen mit immer mehr Bedeutung angereichert wird, die mit hegemonialen Diskursen unvereinbar ist und diese destabilisiert. Siehe hierzu Warstat: Soziale Theatralität, S. 162-165.

von Ha nicht nur als Gegenstück, sondern auch als eine immanente, als eine von den Rändern her artikulierte Kritik an einer *Dominanzkultur* beschrieben, zu der auch der Heimathafen gehöre.[100]

Der Hinweis auf diesen Unterschied ist deshalb so wichtig, weil es unmittelbar relevant für die Frage nach dem politischen Sinn und Zweck unseres Lehrstücks ist. Würde man die Kontroverse als eine binäre Auseinandersetzung zwischen zwei strukturgleichen Parteien bewerten, käme man hier wohl zu dem Ergebnis, dass dieses Lehrstück dem minoritären Lager einen vorübergehenden Geländegewinn verschafft hat: Angesichts des wachsenden öffentlichen Drucks zeigte die Leitung des Heimathafens schlussendlich doch noch so etwas wie Einsicht und kam den Forderungen nach. Doch welchen Mehrwert hat dieses Verhalten, wenn es sich einzig und allein dem Aufwand der Protestierenden verdankt? Eine Garantie, dass die Entscheidung beim nächsten Mal, bei womöglich veränderten Kräfteverhältnissen, nicht anders ausfällt, gibt es offensichtlich nicht.

Diese Frage stellt auch in der Diskussion über Brechts Lehrstücke traditionell einen sensiblen Punkt dar. So geht Christoph Menke, stellvertretend für viele andere, in Bezug auf die *Maßnahme* davon aus, dass die Einwilligung des jungen Genossen in seine eigene Tötung auch das von Brecht verfolgte Lehrziel verkörpere: „Das Ja des jungen Genossen soll für die bruch- und restlose Übersetzbarkeit des im Spiel Gelernten in die praktische Perspektive des Handelns einstehen."[101] Doch laut Menke offenbart sich in dieser

100 „Den Begriff ‚Dominanzkultur' hatte im deutschsprachigen Raum Anfang der 1990er Jahre die (mittlerweile verstorbene) Berliner Sozialwissenschaftlerin Birgit Rommelsbacher geprägt. Damit wollte sie darauf aufmerksam machen, dass der damals in Deutschland grassierende Rassismus nicht nur das Problem kleiner Neonazi-Gruppen oder der deutschen Vergangenheit sei. [...] Mit Angehörigen der Dominanzkultur sind also all jene gemeint, die aufgrund der ethnischen Zuschreibung *weiß* von gesellschaftlichen Verhältnissen profitieren. Weiße müssen nicht damit rechnen, wegen ihrer Hautfarbe auf dem Arbeitsmarkt benachteiligt werden; sie müssen nicht überdurchschnittlich viel verdienen um in bestimmten Stadtteilen wohnen zu können und sie müssen nicht mit ungleich höherer Wahrscheinlichkeit damit rechnen, Polizeigewalt ausgesetzt zu sein" (Susemichel/Kastner: Identitätspolitiken, S. 90). Und, so ließe sich hinzufügen, sie müssen auch nicht damit rechnen, dass sie im Eingangsbereich eines Neuköllner Theaters einem Foto begegnen, auf dem ihre Augenform nachgeäfft wird.

101 Menke: Gegenwart der Tragödie, S. 147.

vermeintlichen Auflösung des Konflikts eine unauflösliche Aporie des pädagogischen Wirkungsanspruchs, den Brecht verfolge. Denn die stückimmanent festgelegte Zustimmung resultiere mitnichten aus einem offenen Prozess des Lehrens und Lernens, sondern aus der festgelegten Einsicht, dass diese Entscheidung notwendig ist.[102]

Während Menkes Deutung der *Maßnahme* ein Scheitern des Lehrstück-Ansatzes nahelegt[103], lassen andere Interpretationsansätze daran zweifeln, ob das Stück in einer nachträglichen Rechtfertigung der Entscheidung, den jungen Genossen zu töten, aufgeht. So weist etwa Hans-Thies Lehmann darauf hin, dass der Gegensatz zwischen dem Verhalten des jungen Genossen und der kalten Vernunft seiner Begleiter allegorisch überzeichnet ist: „Gerade weil die Ratio *zu sehr* im Recht, der junge Genosse zu *offenkundig* im Unrecht ist, kann das Stück nicht als These gelesen werden. Die These der Disziplin, die man bis heute in ihm liest, bleibt im Zwielicht."[104] Lehmann zufolge geht es in den modellhaften Konfliktsituationen, auf die sich die *Maßnahme* sowie die anderen Lehrstücke Brechts zuspitzen, nicht so sehr darum, die richtige Entscheidungsfindung durchzuspielen. Es gehe vielmehr auch um eine „Suspension des Maßes"[105] selbst – um das, was nicht im Entweder/Oder von richtig und falsch, von Regel und Ausnahme, von Recht und Unrecht aufgeht.[106]

---

102 „Im Ja-Sagen des jungen Genossen kommt keine Haltung des Selbermachens und -deutens zum Ausdruck, wie es nach der Lehrstückkonzeption die Schauspieler vormachen und ihnen im Handeln nachgemacht werden soll. Der junge Genosse sagt sein Ja zu seiner Tötung nicht, weil er, vielleicht gar im Theater, die Lebenskunst eines experimentell gebrochenen Situations- und Selbstverhältnisses gewonnen hätte, sondern weil ihm mit evidenter Bestimmtheit vor Augen steht, was er zu tun hat" (ebd.).

103 Ebd., S. 146.

104 Lehmann: Rücknahme der Maßgabe, S. 310.

105 Ebd.

106 In diesem scheinbar unveränderlichen ‚Maß', auf dessen Überschreitung die Brecht'schen Lehrstücke zielen, steht mit Nikolaus Müller-Schöll eine Auseinandersetzung mit der politischen Ontologie von Carl Schmitt zu vermuten: „In den [Lehr-]Stücken zeigt sich dies in teils unauffälligen, teils allzu auffälligen Spuren […] ‚Ausnahme', ‚Maßnahme', ‚Entscheidung' und ‚Niemandsland', von Schmitt geprägte Begriffe des Staatsrechts, gehören zum wiederkehrenden Vokabular der Lehrstücke, eine juristische, genauer: verordnende Schreibweise bestimmt ihren Stil, die Begründung des Politischen in der Dichotomie von

Dies ist eine Perspektive auf das Brecht'sche Lehrstück, die mit der These korrespondiert, dass die Kontroverse über das Foto nicht im offenen Gegeneinander zweier Lager aufgeht, sondern von verborgenen Asymmetrien durchzogen ist: Während das eine lediglich einen Dissens in der jeweiligen Beurteilung des Fotos beschreibt, zielt das zweite auf einen kategorialen Bruch mit dem hegemonialen Selbstverständnis, das sich in der ‚Schlitzaugen'-Geste von Stephanie Aehnelt zeigt bzw. *nicht* zeigt; kommt doch die Geste als ein Verweis auf eine deviante Augenform daher, der das unterscheidende Gegenüber – das Maß der Unterscheidung – im Verborgenen belässt. Die Protestierenden weigerten sich vor allen Dingen, dieses der Geste zugrunde liegende Verhältnis von Norm und Abweichung, von Eigenem und Fremdem zu akzeptieren und pochten auf seine Veränderbarkeit. Angesichts dessen wäre sowohl die Maßnahme, das Foto abzuhängen, als auch die erfolgreich eingeforderte Entschuldigung verkürzt dargestellt, erklärte man beides zu einem Etappensieg in einem schwelenden Stellungskrieg. Man kann es vielmehr als eine Situation anerkennen, in der eine bis zur Unkenntlichkeit gefestigte Position wieder Teil einer politischen Auseinandersetzung wird und nicht mehr das Privileg alleiniger Deutungshoheit besitzt.

Dass indessen die Desartikulation einer hegemonialen Logik keineswegs reibungslos vonstatten geht, lässt sich abschließend an einer Passage aus einem Buch mit dem vielsagenden Titel *Die andere Gesellschaft*[107] verdeutlichen, die man als den farcenhaften Epilog dieses Lehrstücks verstehen kann. Der Autor Heinz Buschkowsky, ehemaliger Neuköllner Bezirksbürgermeister (SPD), reüssiert seit einem medialen Hype um die Berliner Rütli-Schule[108] in der Rolle eines besorgten Lokalpolitikers, der harte Maßnahmen gegen migrantische ‚Parallelgesellschaften' fordert. In seinem Buch erwähnt er den Vorfall rund um das Foto einmal beiläufig als ein Beispiel für die vielen abstrusen Auswüchse, die das Streben nach religiöser und kultureller Toleranz und der Widerstand gegen ‚angebliche' Rassismen der Alltagskultur mittlerweile annehmen würde.[109] In seiner tendenziösen Beschreibung bündelt

Freund und Feind steht in ihnen auf dem Prüfstand" (Müller-Schöll: Wichtig zu lernen, S. 508).

107 Buschkowsky: Neukölln ist überall.

108 Zur medialen Darstellung der Rütli-Schule vgl. Wellgraf: Hauptschüler, S. 167-187.

109 Vgl. Buschkowsky: Neukölln ist überall, S. 215-220. Seine anderen ‚Belege' an dieser Stelle sind beispielsweise die Kritik an der Verwendung des N-Wortes

Buschkowsky dabei *nolens volens* noch einmal alle kritischen Punkte des Vorfalls: So bezeichnet er die Gebärde als eine objektive Nachahmung der „häufig bei Asiaten anzutreffenden niedrigen Augenlider“[110], während ihm ein problematischer Gehalt des Fotos offenkundig als ein subjektives Phantasma erscheint. Und dass nicht zuletzt der Umgang des Heimathafens bzw. Stephanie Aehnelts mit den ersten Beschwerden kritisiert wurde, verdreht er zu der Behauptung, dass die „jungen Frauen“[111] – man beachte den paternalistischen Unterton – besonders lange „Opfer rassistischer Beleidigungen [sic!] und eines Shitstorms“ wurden[112].

Spätestens an dieser Stelle macht sich an der Kontroverse um das Foto ein antagonistischer Bruch bemerkbar, der sich nicht ohne weiteres befrieden lässt, sondern etwas radikal Unversöhnliches an sich hat. Denn während Stephanie Aehnelt zumindest von Beginn an die verletzende Wirkung bedauerte – aber eben nicht bereit war, das Gefühl der Verletzung als Konsequenz *ihrer* Geste (bzw. diese als deren Ursache) anzuerkennen –, besteht Buschkowskys Beitrag zu einer Debatte über Alltagsrassismus paradoxerweise in der kategorischen Weigerung, an einer solchen überhaupt teilzunehmen: Nicht ansatzweise setzt er sich mit den Argumenten der Protestierenden auseinander; und von Verständnis oder Empathie für deren Anliegen fehlt jede Spur. Stattdessen kommt es zur einer Täter-Opfer-Umkehr: Die Geschädigten, das sind für Buschkowsky die ‚jungen Frauen‘ vom Heimathafen, während die Protestierenden bei ihm nur als Aggressoren und Störenfriede vorkommen.

Was hier geschieht, erscheint als ein Paradebeispiel für eine hegemoniale Re-Artikulation, die nicht vom Privileg der Deutungshoheit lassen mag: Buschkowsky reklamiert diese für sich, indem er den ganzen Fall kurzerhand

---

im Zusammenhang mit einer Süßspeise, Vorfälle rund um den Sportunterricht mit islamischen Schülerinnen, die niederländische Debatte um den geblackfacten ‚Swartje Piet‘ und die Proteste gegen eine Süßigkeitenpackung der Firma Haribo in Skandinavien aufgrund ihrer Reproduktion kultureller Stereotype.

110 Buschkowsky: Neukölln ist überall, S. 217f.

111 Ebd., S. 218.

112 Ebd. Angesichts von Buschkowskys Unvermögen, den in Bezug auf das Foto erhobenen Vorwurf *des* Rassismus in eine adäquate sprachliche Form zu kleiden, lässt sich Bastian Sicks zum geflügelten Wort mutierter Buchtitel „Der Dativ ist dem Genetiv sein Tod“ an dieser Stelle um ein weiteres sprachkritisches Bonmot ergänzen. Für Buschkowsky gilt hier: Das Adjektiv ist ein tödlicher Genetiv.

auf den Kopf stellt und das Lehrstück über Rassismus zu einem Lehrstück über ein ganz anderes Machtverhältnis ummünzt. Denn eine weiße Dominanzkultur existiert für Buschkowsky nicht; wenn jemand die kulturelle Hegemonie innehat, dann sind das für ihn wohl „Kulturrelativismus“[113] und „Political Correctness“[114], deren Anhänger heutzutage bei jeder Gelegenheit die „Rassismuskeule“[115] schwingen und lauter Sprach- und Denkverbote verhängen würden. Sich derart in der unterlegenen Position wähnend, argumentiert Buschkowsky aus einer Haltung heraus, die charakteristisch für die Rhetorik des autoritären Rechtspopulismus[116] ist: Er mimt das authentische Sprachrohr des ‚gesunden Menschenverstandes‘, des *common sense*, aus dessen Perspektive die ganze Aufregung um das Foto vollkommen übertrieben und heillos moralisch überfrachtet ist, will heißen: gar keine sachliche Debatte wert ist.[117]

Obwohl Buschkowsky sich damit maximal uneinsichtig gibt, bedeutet die Tatsache, dass er für sich nichts aus der Debatte gelernt hat, freilich nicht, dass das Lehrstück seinen Zweck verfehlt hätte. Zunächst einmal bestätigt sich in diesem farcenhaften Nachspiel, was sich bereits in der Analyse angedeutet hat: dass es sich nicht nur um einen Konflikt handelt, sondern auch um einen Streit um die Bedingungen der Möglichkeit dieses Streits. Denn das Lager der Protestierenden und die Haltung von Buschkowsky unterscheiden sich nicht allein in ihrer Beurteilung des Fotos; es handelt sich um zwei derart unvereinbare Positionen, dass zwischen ihren ‚Äquivalenzketten‘ keine Verständigungsgrundlage, kein gemeinsames Fundament zu bestehen scheint. Was die Kontroverse als ein Lehrstück *par excellence* erscheinen lässt, ist der dialektische Umstand, dass eine lustig gemeinte Geste zu einem Kristallationspunkt von Konfliktlinien und gesellschaftlichen Widersprüchen zu werden vermag, die sich in ihr verdichten und über sie hinausweisen.[118]

113 Buschkowsky: Neukölln ist überall, S. 194.

114 Ebd.

115 Ebd.

116 Diese Kompatibilität ist am rechten Rand nicht unbemerkt geblieben: Es gibt Befragungen, die zeigen, dass Buschkowskys Klagen über die Neuköllner Zustände ebenso wie die Bücher seines Parteifreundes Thilo Sarrazin „zum festen Bildungsinventar vieler Pegida-Anhänger zählen“ (Geiges/Marg/Walter: Pegida, S. 182).

117 Zur populistischen Aneignung des bürgerlichen Common-Sense-Diskurses vgl. Richter: Populismus und Menschenverstand.

118 Insofern passiert in diesem Lehrstück ziemlich genau das, was Walter Benjamin als die Funktion der Geste im epischen Theater beschrieben hat: „Die

Neben einer Verdeutlichung dieses postfundamentalistischen oder quasitranszendentalen Moments legt der Auftritt des „Neinsagers“ Buschkowsky ferner nahe, dass der Schlüssel zu der Kontroverse, zu ihrer politischen Brisanz, im Paradigma des Komischen aufzusuchen ist. Denn was zwischen den beiden Konfliktparteien steht, ist kein ontologisch unergründlicher Abgrund, sondern ein historischer Tiefenraum: Ohne dass er es wüsste, bewegt sich Buschkowsky mit seiner *common-sense*-Rhetorik, die sich über Sprech- und Denkverbote echauffiert und die Rassismusvorwürfe als aggressive Beleidigungen verunglimpft, hier auf einem Terrain, das ihm von der heiteren Aufklärung und ihrem ‚Anwalt‘ Shaftesbury bereitet wurde. Und auch bei Stephanie Aehnelt, die sich in ihren Mails auf das Ideal eines undogmatischen, respektvollen und humorvollen Miteinanders berief, gibt es einen indirekten Bezug zum Komikverständnis der Aufklärung. Mit Blick auf anderweitige Diskussionen um rassistischen Zeichengebrauch lässt sich Ähnliches feststellen: Wer auf die verletzenden und herabsetzenden Wirkungen des *Blackface* oder von rassistisch konnotierten Wörtern aufmerksam macht, der, so der in zahllosen Variationen erhobene Vorwurf, misstraue dem kollektiven Reflexionsvermögen, sei gegen demokratische Selbstverständigung und wolle die Freiheit von Satire und Kunst einschränken.

Wenn man es sarkastisch ausdrücken will, dann erübrigt sich durch diese Gegenerzählung wenigstens die Sorge, dass ein Lehrstück über Rassismus zwangsläufig mit erfolgreicher moralischer Indoktrinierung aller Beteiligten endet.[119] Vielmehr drängt sich der Eindruck eines Teufelskreises auf: Der Anreiz, den ‚Tugendwächtern‘ der *political correctness* eins auszuwischen,

---

Geste demonstriert die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik. Sie macht die Probe auf die Zustände der Menschen. Die Schwierigkeiten die sich dem Spielleiter bei einer Einstudierung ergeben, sind ohne konkreten Einblick in den Körper der Gesellschaft nicht zu lösen“ (Benjamin: Versuche über Brecht, S. 19).

119 Diese Vorwürfe sind ein weiterer Punkt, der an das Brecht’sche Theater erinnert: „Auch gegen das epische Theater wandten sich viele mit der Behauptung es, es sei zu moralisch. Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. […] der Zweck unserer Untersuchungen war es nicht lediglich, moralische Bedenken gegen gewisse Zustände zu erregen […], Zweck unserer Untersuchungen war es, Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbar Zustände beseitigen konnten. Wir sprachen nämlich nicht im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten“ (Brecht: Nichtaristotelische Dramatik, S. 271).

legitimiert bereits einen erneuten Gebrauch von Zeichen, die dann wieder als diskriminierend kritisiert werden, usw. usf. Der Versuch, dieses affektive Kontinuum besser zu verstehen, steht im Zentrum des folgenden Exkurses.

Angst und Empörung: Exkurs zur affektiven Ökonomie rassistischer Komik

Die Kontroverse um das im Eingangsbereich des Neuköllner Heimathafens angebrachte Foto erscheint nach der bisherigen Analyse exemplarisch für die Entstehung, Zuspitzung und Ausweitung eines antagonistischen Konflikts: Am Anfang steht die Beschwerde über eine Geste, die von den Protestierenden als diskriminierend und als unvereinbar mit dem Selbstbild des Heimathafens kritisiert wurde. Diese Position sieht sich – zunächst in den Antwortmails von Stephanie Aehnelt, später in den Äußerungen von Buschkowsky – mit einem Standpunkt konfrontiert, der dieses verletzende Potential abstreitet und den Protest sogar als ein undemokratisches Zensurbegehren zurückweist. Ab diesem Moment bietet es sich auch an, von einem postfundamentalistischen Konflikt zu sprechen, insofern der Ort der Macht[120] hier leer bleibt: Die Äquivalenzketten, die sich im Verlauf der Auseinandersetzung formieren, wollen beide als eine *gegen*hegemoniale Artikulation verstanden werden, die sich jeweils aus der Ablehnung ihres Konterparts konstituiert – das Einzige, was sie verbindet, ist das negative Selbstverständnis, das sie voneinander trennt.

Der hegemonietheoretische Zweig des Postfundamentalismus legt an dieser Stelle nahe, dass ein Abgrund, wie er sich hier auftut, nicht überwunden werden kann – nur im Streit selbst. Es gelte sich darauf einzustellen, „dass es immer neue Hegemonien, neue Identitäten und damit jeweils unbekannte Antagonismen und keine Versöhnung geben wird."[121] Anstatt auf die Errichtung einer „ganz mit sich versöhnte[n] und harmonische[n] Gesellschaft"[122]

120 Zum Topos des „leeren Ort der Macht" (der für den verwaisten Thron des geköpften Königs einsteht) als Erkennungszeichen moderner Demokratien vgl. Lefort: Die Frage der Demokratie, sowie Marchart: Die politische Differenz, S. 132ff.

121 Demirović: Scheitern der Agonistik, S. 193.

122 Mouffe: Agonistik, S. 11.

zu hoffen, bestehe die Aufgabe darin, sich am radikal kontingenten Ringen politischer Kräfte zu beteiligen. Doch diese Forderung nach „*Entscheidungen* unter der Prämisse ontologischer *Unentscheidbarkeit*"[123] bewirkt das Gegenteil von dem, was sie angeblich bezweckt. Anstatt eine Dezision zu erzwingen, bietet eine ontologische Perspektive für den vorliegenden Fall keinerlei Handreichung, für welches Lager man sich in diesem hegemonialen Stellungskrieg denn entscheiden sollte. Sie verführt im Gegenteil dazu, die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen den Konfliktparteien zu betonen: dass beide Seiten mit der weißen Dominanzkultur bzw. der *political correctness* ein Feindbild aufrufen, dessen gemeinsame Ablehnung die internen Bindungskräfte zu stärken scheint; dass beide die „Schlitzaugen"-Geste mit immer mehr Bedeutung aufladen und mit anderen Diskurselementen verknüpfen – für die einen verdichtet sich darin das chauvinistische Alltagsbewusstsein der Mehrheitsgesellschaft und der institutionelle Rassismus der deutschen Theaterlandschaft, während es für die anderen als Beispiel für einen humorvollen und aufgeklärten Umgang mit ethnischer Differenz herhalten soll.

Das Problem eines derartigen Vorgehens liegt auf der Hand: Für eine Theorie des Politischen, die auf diese Weise die Dynamik von Ein- und Ausschluss oder die semantische Verdichtungslogik miteinander vergleicht, erscheinen die beiden Lager ähnlicher als diesen in ihrem eigenen Selbstverständnis lieb sein kann. Der Versuch einer metapolitischen Betrachtung des Konflikts entpuppt sich damit als ein regelrecht *un*politisches Vorgehen. Denn anstatt die Unterschiede zwischen dem Konfliktparteien sichtbar zu machen – und in diesem Sinne mit den Mitteln der politischen Theorie zur Entscheidungsfindung beizutragen –, verleitet der postfundamentalistische Standpunkt hier zu Indifferenz gegenüber den Argumenten und Motiven, die die Akteure aufrufen und antreiben.[124]

Vor diesem Hintergrund geht es im folgenden Abschnitt darum, ein alternatives theoretisches Verständnis des affektiven Potentials der ‚Schlitz-

123 Marchart: Die politische Differenz, S. 21.

124 „Die Theorie des Politischen bleibt auf eigentümliche Weise rein und unberührt von all den Verlusten an materiellen Gütern, an Zeit, Unterwerfungen, Kränkungen, Verletzungen, Zerstörungen, Opfern, Bemühungen, Lebensschicksalen, den Eitelkeiten, der Korruption, den Bereicherungen, der Freude, dem Vergnügen und der Lust am gemeinsamen Handeln, am Erfolg" (Demirović: Scheitern der Agonistik, S. 201).

augen'-Geste zu erarbeiten, die am Anfang der Kontroverse steht. Denn zu beschreiben, wie sich die Vorbehalte gegen diese Geste sukzessive in einen hegemonialen Konflikt transformieren, ist das eine; doch die Frage, *warum* das Foto derart unterschiedliche Reaktionen auslöst, steht auf einem anderen Blatt. Zwar betont die postfundamentalistische Hegemonietheorie an verschiedenen Stellen, dass Affekten und Leidenschaften eine entscheidende Rolle in politischen Auseinandersetzungen zukommt.[125] Jedoch hieße das, das ‚Schlitzaugen'-Motiv als einen „leeren Signifikanten"[126] zu behandeln, dessen affektive Dimension vor allem eine im Sprechen darüber erzeugte Phantasmagorie sei: Gerade weil die Geste *an sich* keine Bedeutung besitzt, so das Argument, kann sie zum Schauplatz von konkurrierenden Einschreibungsversuchen werden.

Dieses Affektverständnis, das weitgehend von der materiellen Ebene abstrahiert, bringt im vorliegenden Fall jedoch mehrere Ungereimtheiten mit sich. Zunächst einmal ist die ‚Schlitzaugen'-Geste keineswegs ein leerer Signifikant, der für beliebig viele Einschreibungen offen ist. Vielmehr ist in dem Konflikt um das Foto eine semantische Konstante erkennbar: die performative Assoziation der abgebildeten Geste mit einem bestimmten ethnischen Kollektiv. So herrscht auf beiden Seiten des Streits Einverständnis darüber, dass die von Aehnelt angedeuteten ‚Schlitzaugen' für asiatische Menschen einstehen. Der antagonistische Bruch entsteht erst dort, wo diese Verknüpfung nicht wie intendiert als unproblematisch, sondern als verletzend und diskriminierend erlebt wird. Und er vertieft sich, wo Stephanie Aehnelt die Beschwerden, die den Heimathafen erreichen, auf ein subjektives Empfinden zurückgeführt. Damit wird suggeriert, dass die Protestierenden ihr auf dem Foto dokumentiertes Verhalten *miss*verstehen würden, die Geste also – semiologisch gesehen – mit einer unpassenden Signifikantenkette in Verbindung bringen würden. Denn für Aehnelt ist dieser gestische Verweis in einem anderen affektiven Erfahrungsraum verortet: in dem des Humors. Allerdings ist dieser Erfahrungsraum keineswegs so inklusiv und einladend wie von ihr angenommen, sondern leidet an einer gravierenden Schieflage. Worin nämlich besteht das komische Potential dieser Geste? Es verdankt sich der *Inkongruenz* zwischen dem ‚normalen' Aussehen von Stephanie Aehnelt

125 So etwa Laclau: Ideologie und Post-Marxismus, S. 33f., Mouffe: Für einen linken Populismus, S. 85-90, sowie Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 437-439.

126 Vgl. Laclau: Ideologie und Post-Marxismus, S. 30-34.

und der zu Schlitzen verengten Augenform, die sie auf dem Foto andeutet. Deren komische Wirkung wird entscheidend von dem begünstigt, was in der Logik von Signifizierung, Diskurs und Bedeutung nicht aufgeht und selbstreferentiell auf deren Grenzen verweist: Die gut sichtbaren, angelegten Finger stellen nicht zuletzt die Nicht-Übereinstimmung zwischen der Materialität des – bzw. in diesem Falle: der – Bezeichnenden und dem Bezeichneten aus.

Unter komiktheoretischen Gesichtspunkten betrachtet, lädt das Foto also dazu ein, den impliziten Kontrast zwischen Aehnelts natürlicher Augenpartie und der künstlich entstellten zu erkennen und als eine bizarre Momentaufnahme zu betrachten. Die Erheiterung darüber bietet wiederum die Gelegenheit, diesen Ausnahmezustand wieder in die geregelte Normalität zurückzuführen. Ein Affektgeschehen wie dieses erscheint durchaus komplex, lässt sich jedoch mithilfe einer der bekanntesten Theorien des Komischen genauer nachvollziehen. Denn in seinem Aufsatz *Das Lachen*[127] glaubt Henri Bergson, das Geheimnis hinter dieser Art von körperbasierter Komik entschlüsselt zu haben:

> Weshalb lachen wir über einen Haarschopf, der von braun zu blond gewechselt hat? Was ist an einer roten Nase komisch? Warum lacht man über einen N[****]? Das scheinen knifflige Fragen zu sein, da sogar Psychologen wie Hecker, Kraeplin, Lipps, sie nacheinander aufgeworfen und unterschiedlich beantwortet haben. Und doch bin ich nicht sicher, ob ich nicht eines Tages auf der Straße die richtige Antwort zu hören bekam, als ein Kutscher seinen schwarzhäutigen Kunden ungewaschen nannte. Ungewaschen! Ein schwarzes Gesicht wäre also für unsere Phantasie ein mit Tinte oder Ruß beschmiertes Gesicht.[128]

Die spontane Erklärung für ethnocodierte Komik, die Bergson hier beiläufig aufgeschnappt haben will, wählt bemerkenswerterweise den Umweg des Theaters, um eine Alltagserfahrung auf den Begriff zu bringen: Das Komische an der schwarzen Hautfarbe des Fahrgastes scheint für den Kutscher und Bergson darin zu liegen, dass man sie auch für eine Verkleidung, für ein *Blackface* halten könnte. Diese Überlegung lässt sich auf die ‚Schlitzaugen'-Geste übertragen, an der sich eine vergleichbare Überlappung

127 Bergson: Das Lachen.

128 Ebd., S. 36. Ich verzichte hier und im weiteren Verlauf der Arbeit auf die Ausschreibung des in der deutschen Übersetzung stehenden „N-Wortes".

von natürlichem und künstlichem Aussehen feststellen lässt: Der Eingriff ins eigene Gesicht führt buchstäblich vor Augen, dass ‚unsere Phantasie' asiatisches Aussehen als eine Art auf Dauer gestellte Verkleidung einstuft.

Insofern Bergson das Zustandekommen von Komik damit mit einem kollektiven Imaginären in Verbindung bringt, liegt darin ein wichtiger Hinweis, warum das besagte Lehrstück über Rassismus am Heimathafen mit der von Stephanie Aehnelt ausgesprochenen Einladung zum Mitlachen keineswegs endete, sondern im Gegenteil erst so richtig an Fahrt aufnahm. Denn die Phantasie, die eine ungewohnte Hautfarbe und andere körperliche Auffälligkeiten im Bereich der Maskerade verortet, ist an ein ganz bestimmtes ‚Uns' gebunden, wie Uwe Wirth in einem *close reading* von Bergsons Straßenszene herausgearbeitet hat. Ein solcher Kategorienfehler tritt nur dann ein, wenn als überraschend gilt, dass „unter dem Begriff ‚Mensch' nicht nur Wahrnehmungseindrücke weißer Menschen subsumierbar sind, sondern auch Menschen mit anderen Hautfarben"[129].

Dass dieser *weiße* Maßstab, den Bergson, der von ihm angeführte Kutscher und die Geste von Stephanie Aehnelt gleichermaßen aufrufen, nicht für alle Menschen ein Grund zum Lachen ist, findet in Bergsons Analyse freilich keinerlei Berücksichtigung. Diese Leerstelle ist umso bezeichnender, weil er an anderen Stellen sehr wohl darauf eingeht, dass komische Situationen mitunter auch verletzend und herabsetzend wirken können. Genauer gesagt, erscheint dies im Rahmen seiner Komiktheorie regelrecht erwünscht:

> Das Lachen ist, ich wiederhole es, ein Korrektiv und dazu da, jemanden zu demütigen. Infolgedessen muss es in der Person, der es gilt, eine peinliche Empfindung hervorrufen. Durch ihr Gelächter rächt sich die Gesellschaft für die Freiheiten, die man sich ihr gegenüber heraus genommen hat.[130]

129 Wirth: Komik der Integration, S. 33. Aus einer performativitätstheoretischen Perspektive stellt sich diese Lücke in Bergsons Überlegungen für Wirth als eine Ignoranz gegenüber den impliziten sozialen Gelingensbedingungen solcher Körperkomik dar: „Es gibt keine Reflexion auf die Präsuppositionen, die dieser ‚tacit inference' zugrunde liegen, sondern die vermeintliche komische Inkongruenz entlarvt sich selbst stillschweigend als ideologisch vorausgesetztes Ressentiment" (ebd.).

130 Bergson: Das Lachen, S. 134.

Wenn Bergson hier – am Ende seines Essays und zum wiederholten Male – das Lachen als ein intuitives Strafregime definiert, das auf Fehlverhalten und Normverletzungen reagiert und über die dynamische Erfüllung sozialer Regeln wacht, impliziert diese Leitidee eine eindeutige affektive Asymmetrie: Das (Kollektiv-)Subjekt der komischen Erfahrung beobachtet eine „gewisse Steifheit des Körpers, des Charakters und des Geistes“[131] und schaltet, so Bergson, im Lachen darüber kurzzeitig jegliches Mitgefühl aus. Das jeweilige Spottobjekt wiederum wird diese „vorübergehend[e] Anästhesie des Herzens“[132] als unangenehm, bedrohlich und beängstigend empfinden, weshalb es sich um Anpassung bemühen wird.[133]

Uwe Wirth stellt hierzu fest, dass Bergson dieses „Prinzip der gesellschaftlichen Anpassungsfähigkeit“[134] in der Kutscher-Episode auch auf ethnische Differenzen überträgt. Das Lachen über die ungewohnte schwarze Hautfarbe fordere gleichsam dazu auf, die – vermeintliche – Verkleidung abzulegen und den gesellschaftlichen Normalzustand wiederherzustellen: „Heißt: Gesicht-Waschen und hinter der schwarzen Ruß-Maske die Standardhautfarbe ‚Weiß‘ zum Vorschein bringen!“[135]. Doch diese Forderung läuft auf ein Spiel mit gezinkten Karten hinaus, in dem Gewinner und Verlierer von vornherein feststehen. Denn diejenigen, deren Aussehen nicht der Norm entspricht, sind nicht aufgrund ihres Tuns, sondern *per se* der Lächerlichkeit preisgegeben – womit sich die von Bergson beschriebene Gleichsetzung von Kleidung und Haut als profane Herabsetzung entpuppt: Das anfängliche Befremden löst sich im Lachen nicht etwa auf, sondern schlägt in einen Vorwurf mangelnder Anpassung und Unterordnung an den bestehenden Erfahrungshorizont um.

Während diese Konsequenzen bei Bergson nicht oder nur unzureichend berücksichtigt werden, wird diese affektive Bestrafungslogik in der kritischen Revision seiner Position seitens Theodor W. Adorno umso deutlicher herausgestellt. Adorno rekurriert in seiner Auseinandersetzung mit dem

131 Ebd., S. 24

132 Ebd., S. 15.

133 „Durch die Furcht, die es [das Lachen, H. R.] einflößt, korrigiert es das Ausgefallene; es sorgt dafür, dass gewisse Handlungsweisen, die sich zu isolieren und einzuschläfern drohen, stets bewusst und aufeinander abgestimmt bleiben“ (Bergson: Das Lachen, S. 24).

134 Wirth: Komik der Integration, S. 32.

135 Ebd.

Komischen mehrmals auf Bergsons Aufsatz, gibt der dort lebensphilosophisch fundierten These des Anpassungsgebots jedoch eine ideologiekritische Wendung. Im Gegensatz zu Bergson, für den das Lachen „im großen ganzen […] fraglos eine nützliche Funktion aus[übt]“[136], steht es bei Adorno für die Dysfunktionalität des unwahren Ganzen: Das kollektive Lachen über Schwache und Außenseiter inszeniert eine falsche Versöhnung mit den Widersprüchen einer antagonistischen Gesellschaft und der Fortdauer sozialen Unrechts.[137]

Dass dieser Vorwurf der konformistischen Ersatzbefriedigung (der sich bei Adorno gleichermaßen auf das Lachen in der Kulturindustrie und im sozialen Alltag bezieht) mitunter berechtigt ist, zeigt sich nun an der von Bergson eingebrachten Anekdote über den Kutscher. Was den Unterschied von weißer und schwarzer Hautfarbe zu einer *komischen Differenz* werden lässt, ist nicht die Sorge um das abstrakte ontologische Gleichgewicht von Gespanntheit und Elastizität, Mechanischem und Lebendigem, sondern eine opportunistische Abwehrreaktion auf soziale Kontingenz: ein Dreischritt aus a) der überraschenden Begegnung mit einer fremden, unvertrauten Hautfarbe, b) einer trägen Sehnsucht nach dem Normalzustand und c) der spontanen Erleichterung darüber, dass man selbst zu den Angepassten gehört und die weiße Norm erfüllt.

Diese affektive Gemengelage eignet sich umso mehr zur Veranschaulichung von Adornos Kritik, weil es Bergson an dieser Stelle explizit um die Stärken seines vitalistischen Ansatzes geht. Unmittelbar davor erläutert er in einem Zwischenfazit, warum aus seiner Sicht jede Komiktheorie unzulänglich bleibt, die sich auf die Auflistung von abstrakten Strukturmerkmalen wie Kontrast, Überraschung usw. beschränkt. Dies führe zu vagen und unterbestimmten Definitionen, die sich genauso gut „auf ungezählte andere Fälle anwenden [ließen], in denen wir nicht die geringste Lust zu lachen verspüren“[138]. Um nicht bloß die notwendigen, sondern auch die hinreichenden Bedingungen einer komischen Situation zu erfassen, empfiehlt Bergson der Philosophie, dass sie gleichsam über ihren eigenen Schatten springt: Statt das Komische mit den Mitteln der „Logik des Verstandes“[139] zu traktieren, müsse man sich in die traumartige Struktur der komischen Phantasie

136 Bergson: Das Lachen, S. 134.
137 Vgl. die Ausführungen zu Adornos Position in Kapitel 3.
138 Bergson: Das Lachen, S. 36.
139 Ebd., S. 37.

hineindenken und ihre paralogischen Eigenarten beim Wort nehmen. Exemplarisch dafür steht die Kutscher-Episode: „‚Eine rote Nase ist eine bemalte Nase', ‚Ein N[****] ist ein verkleideter Weißer' – […] lauter Absurditäten für den logisch arbeitenden Verstand und felsenfeste Wahrheiten für die reine Phantasie."[140] Die Unbedarftheit, mit der sich Bergson hier in die ‚felsenfesten Wahrheiten' der Phantasie hineinfühlt, ist symptomatisch für die von Adorno beanstandete Vernachlässigung der gesellschaftlichen Abgründe, die sich in solchen Momenten manifestieren. Denn ein Lachen, das sich auf der unerschütterlichen Gewissheit gründet, dass schwarze Menschen eine kümmerliche Parodie eines weißen Standards seien, entspringt eben nicht der ‚reinen Phantasie', sondern deren historischem Zerrbild: dem Reinheitswahn „des rassistisch-kolonialistisch geprägten Europa um 1900"[141].

Auch Uwe Wirth sieht die von Bergson unterstellte Korrektivfunktion des kollektiven Lachens dahingehend auf ein äußerst bedenkliches Gesellschaftsmodell hinauslaufen. Bergsons Idee einer kollektiven Sanktionierung der Unangepassten impliziere, so Wirth, eine „Gesellschaft, die nicht mehr durch eine stratifizierende Ordnung geprägt ist"[142], sondern die sich ihrer Hierarchien auf eine andere, ungleich dynamischere Weise versichert – über „Akte der Selbstintegration in stillschweigend vorausgesetzte Sprach- und Verhaltens-Regeln"[143]. Dieses genuin moderne Dispositiv einer Selbst-Unterwerfung des Einzelnen – und man könnte auch sagen: die veränderte Rolle des Komischen in einem postfundamentalistischen Gesellschaftsverständnis[144] – beobachtet Wirth auch im Lachen über die schwarze Hautfarbe.

140 Bergson: Das Lachen, S. 37.
141 Wirth: Komik der Integration, S. 34.
142 Ebd., S. 29.
143 Ebd.
144 Wirths Ausführungen zum gesellschaftspolitischen Kontext von Bergsons Komiktheorie berühren sich hier indirekt mit der These Niklas Luhmanns, dass der lachkulturelle Paradigmenwechsel im Europa des 18. Jh. etwas mit dem Übergang von einer traditional stratifizierten (Feudal-)Gesellschaft zu einer funktional ausdifferenzierten (Klassen-)Gesellschaft zu tun habe (siehe auch den Abschnitt zu Shaftesbury und das Zwischenfazit in Kapitel 2). Die Kutscher-Anekdote lässt freilich auch erkennen, wie sehr Luhmanns Perspektive die gesellschaftlichen Widersprüche und Spaltungen der Moderne letztlich beschönigt – denn das von Bergson beschriebene Lachen über ethnische Differenzen bezeugt eben keine ‚funktionale', sondern eine im Gegenteil höchst willkürliche Wir-Sie-Unterscheidung.

Denn die hier erhobene „Forderung der *Assimilation*“[145] versetzt die Betroffenen in eine Zwickmühle aus entweder Über- oder Untererfüllung des weißen Standards: „Wer in dieser Weise *kulturell auffällig* wird, der wird potentiell zum Lachgegenstand, weil er nicht genügend Aufwand betrieben hat, um sich anzupassen – oder weil er es *trotz* eines immensen Aufwandes nicht geschafft hat, sich unauffällig anzupassen.“[146]

Wenn Wirth hier den Begriff des ‚Aufwandes‘ bemüht, um auf die beklemmende Umdeutung ethnischer Differenzen in eine fehlerhafte Anpassungsleistung hinzuweisen, verschneidet er Bergsons Position mit einer anderen prominenten Komiktheorie des frühen 20. Jahrhunderts: nämlich derjenigen Sigmund Freuds, der sich in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* den verschiedenen Arten des Komischen über den Leitgedanken angenähert hat, dass ihre je spezifische Lust am Unsinn auf eine Ersparnis psychischen Aufwandes zurückzuführen sei.[147] Im Zusammenhang mit dieser ökonomischen Betrachtungsweise[148] begreift auch Freud, ähnlich wie Bergson, das Komische als eine kollektive Phantasietätigkeit, deren vorrangige Funktion in einer Abfuhr von überschüssigen oder verdrängten Triebimpulsen bestehe.[149] Doch im Vergleich mit Bergsons *mechanischem* Affektverständnis, wo „das Lachen ganz einfach die Auswirkung eines Mechanismus [ist], den die Natur oder, was etwa auf dasselbe herauskommt, eine jahrelange Gewohnheit im Umgang mit der Gesellschaft in uns eingebaut haben“[150], schenkt Freuds ökonomisches Affektverständnis den gesellschaftlichen Kontexten des Komischen ungleich mehr Aufmerksamkeit:

145 Wirth: Komik der Integration, S. 20.

146 Ebd., S. 34.

147 „Die Lust des Witzes schien uns aus *erspartem Hemmungsaufwand* hervorzugehen, die der Komik aus erspartem *Vorstellungs*(Besetzungs)*aufwand* und die des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand.* In allen drei Arbeitsweisen unseres seelischen Apparats stammt die Lust von einer Ersparung“ (Freud: Der Witz, S. 249).

148 Vgl. Freud: Der Witz, S. 160ff. Zur Bedeutung von ökonomischen Metaphern in der Freud’schen Psychoanalyse vgl. Laplanche/Pontalis: Vokabular der Psychoanalyse, S. 357-361.

149 „Das Erzählen von Witzen dient als Ventil, um Aggressionen innerhalb der Gruppe abfließen zu lassen und den Fortbestand der Beziehungen zu gewährleisten, sowie das Träumen den Träumer weiterschlafen lässt“ (Göktürk: Reisen nach Jerusalem, S. 49).

150 Bergson: Das Lachen, S. 135.

Während das Soziale bei Bergson nur in seiner verdinglichten Form, als ‚zweite Natur', vorkommt und komische Situationen einem immer gleichen, binär strukturierten Reiz-Reaktions-Schema folgen, ist ihre soziale Vermitteltheit für Freud keineswegs akzidentiell, sondern konstituierender Bestandteil. Freuds Urszene des Komischen spielt sich nicht zwischen einem Lachkollektiv auf der einen und dem verlachten Individuum auf der anderen Seite ab, sondern ist triadisch strukturiert: „Die Energien der Witzarbeit zirkulieren nach Freud in einem Dreiecksverhältnis mit drei Instanzen, dem Urheber, dem Adressaten und der dritten Person, die als Objekt der Witzattacke dient und an der unterschwellige Aggressionen abgelassen werden."[151]

Während Freud selbst diese soziale Zirkulation von affektiver Energie vor allem am Beispiel sexueller Anzüglichkeiten[152] diskutiert hat, lässt sich sein triadisches Grundmodell ohne große Schwierigkeiten auf die hier behandelten Fälle von ethnocodierter Komik übertragen: Sowohl im Lachen des Kutschers als auch in der ‚Schlitzaugen'-Geste wird gewissermaßen ein affektiver Überschuss zwischen dem Subjekt der komischen Erfahrung und einem kollektiven Imaginären gestiftet, der ihre Bindung zu Lasten eines ausgeschlossenen Dritten stärkt.[153] Neben dem heuristischen Potential, das im Modell des ersparten Affektaufwandes liegt, ist ein weiterer interessanter Aspekt, dass die feindselige Tendenz für Freud nurmehr *eine* Variante eines komischen Wirkungsgeschehens ist.[154] Die Idee einer affektökonomischen Dreiecksbeziehung erlaubt nämlich, auch jene Konstellationen zu erkennen, die nicht im Dualismus von Ein- und Ausschluss, von Freund und Feind aufgehen. So schenkt Freud in seinem Buch dem antisemitischen Phänomen des *Judenwitzes* auffallend wenig Beachtung, bedient sich aber ausgiebig aus

151 Göktürk: Reisen nach Jerusalem, S. 43.

152 Vgl. Freud: Der Witz, S. 112-117 sowie Göktürk: Reisen nach Jerusalem, S. 44.

153 Das spezifisch Komische daran ist in beiden Fällen, dass diese überschüssige affektive Energie offenbar durch eine ganz bestimmte *Inkongruenz* entsteht: die körperliche Nicht-Übereinstimmung mit der weißen Norm.

154 Freud neigt in seiner Darstellung der diversen sozialen und unbewussten Stadien des Komischen stellenweise dazu, ihren ontogenetischen Ursprung im aggressiv-libidinösen Witz aufzusuchen. Aber das bedeutet nicht, dass er die harmlosen, tendenzlosen oder skeptischen Formen des Komischen, die in seiner Systematik genauso vorkommen, darin auflöst – im Gegenteil: die Differenzierung genießt hier eindeutig Vorrang vor der Rückführung auf ein alles umfassendes Prinzip.

dem reichen Fundus *jüdischer Witze*, für die die „Selbstkritik“[155] der eigenen Gemeinschaft konstitutiv sei – nicht die Herabsetzung des Anderen.[156] In dieser Verschiebung deutet sich eine Differenzierung von großer Bedeutung an: Freuds Ansatz nimmt unterschiedliche Grade der (Selbst-)Reflexion in den Blick, denen zumindest implizit unterschiedlich verfasste Formen politischer Kollektivität entsprechen – womit sich diese Komiktheorie dem Anschein eines ontologischen Kontinuums von Hegemonie, Konflikt und Antagonismus widersetzt.

Dieser Rekurs auf Freuds ökonomisches Verständnis des Komischen mag nun zunächst verwundern. Denn es scheint unwahrscheinlich, dass hier ein affekttheoretisches Gegenmodell zu postfundamentalistischen Positionen zu finden sein sollte – ist doch die Diskurs- und Hegemonietheorie von Laclau und Mouffe erklärtermaßen ebenfalls von der Freud’schen Psychoanalyse (respektive ihrer poststrukturalistischen Weiterentwicklung bei Lacan) geprägt; und auch sie greift, wenn sie über die Rolle von Affekten in politischen Auseinandersetzungen spricht, auf eine sich an Freud anlehnende ökonomische Metaphorik zurück.[157]

Allerdings beziehen sich Laclau und Mouffe nicht auf Freuds Buch über den Witz, sondern auf seine Massenpsychologie, in der Freud die „zentrale Funktion affektiver libidinöser Bindungen für kollektive Identifikationsprozesse

155 Freud: Der Witz, S. 126.

156 Deniz Göktürk weist darauf hin, dass die nur sehr beiläufige Erwähnung der „brutale[n] Schwänke“ (Freud: Der Witz, S. 126), die von Externen über Juden gemacht werden, während Freud zugleich ein wahres Füllhorn von jüdischen Witzen über den Leser ergießt, nicht unproblematisch ist: „Anti-semitische Karikaturen sind die abwesende Folie zu Freuds Witzen“ (Göktürk: Reisen nach Jerusalem, S. 49). In diesem Zusammenhang gibt Göktürk ein beklemmend anschauliches Beispiel für die strukturellen Unterschiede zwischen jüdischem Witz und Judenwitz, wenn sie zeigt, wie ein bei Freud zu findender Witz über (ost-)jüdische Selbstverleugnung in einer Hitler-Rede in einer verstümmelten, rein diffamierenden Form auftaucht. Vgl. ebd., S. 47f.

157 Für Ernesto Laclau ist die (Neu-)Formierung eines populistischen Diskurses um einen leeren Signifikanten insbesondere an die Idee eines *affektiven Investments* (vgl. Laclau: Ideologie und Post-Marxismus, S. 28) geknüpft: Ein bestimmtes Strukturelement, ein einzelner Signifikant, werde mit einem Mehrwert aufgeladen, der „nicht aus seinem Platz in der Struktur [des bestehenden diskursiven Terrains, H. R.] hervorgeht“ (ebd., S. 33), dafür *vice versa* auf alle anderen Elemente der Äquivalenzkette ausstrahlt.

herausgearbeitet"[158] habe. Ihre (post-)strukturalistische Weiterentwicklung dieses Ansatzes sehen sie nicht zuletzt darin, dass sie die von Freud beschriebene Massenidentifikation mit einer idealisierten Führerfigur mit dem Bild des leeren Signifikanten strikt formal auffassen.[159] Auf der Ebene des Politischen macht es demnach keinen Unterschied, ob diese Anziehungskraft von einer charismatischen Führerpersönlichkeit, einer faschistischen Volksideologie oder von einer demokratisch-egalitären Vision ausgeht. Auf der Ebene der Politik gilt es hieran anschließend, so das bedenkliche Ziel, diese populistische Affektlogik für ein ‚linkes' Projekt umzufunktionieren.[160]

Während hier ein binäres Identifikationsmodell vorliegt, impliziert die Art von politischer Gemeinschaft, die im Lachen des Kutschers oder auf dem im Eingangsbereich des Heimathafens ausgestellten Foto imaginiert wird, eher ein Dreiecksverhältnis: Das konstituierende Moment, das die Subjekte der komischen Erfahrung miteinander verbindet, liegt nicht so sehr in ihrer Identifikation mit einem gemeinsamen Bezugsobjekt, sondern in der *Des*identifikation von einer Körperlichkeit, die als komische Abweichung vom Eigenen wahrgenommen wird. Während eine solche Konstellation, in der die Konstruktion eines ‚Wir' erst durch die Abgrenzung von einem ‚Sie' entsteht, für Laclau und Mouffe nun ebenfalls als ein wichtiges, sogar unveräußerliches Moment von kollektiver Identifikation[161] gilt, wird dieses Affektverständnis spätestens dann problematisch, sobald wir uns den Gegenreaktionen zuwenden. Denn es ist nicht plausibel, warum unterschiedliche Reaktionen auf dieselbe Geste derselben identifikatorischen Grundstruktur gehorchen sollen – dann würde es den Unterschied von Zustimmung und Ablehnung im konkreten Fall gar nicht geben. Der kollektive Widerstand gegen diese Art von ethnocodiertem Humor kann nicht einfach durch die kontingente Wahl eines anderen affektiven Bezugsobjekts erklärt werden, sondern ist als eine Desidentifikation zweiter Ordnung zu verstehen: Zurückgewiesen wird jene willkürliche Unterscheidung von Freund und Feind, Eigenem und Fremden, die der komischen Phantasietätigkeit zugrunde liegt.

158 Mouffe: Für einen linken Populismus, S. 86.
159 Vgl. Stäheli: Von der Herde zur Horde, S. 131.
160 Zur Kritik an dieser Überblendung von Demokratie- und Antagonismustheorie vgl. Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 258ff. und Warstat: Soziale Theatralität, S. 158-161.
161 Vgl. etwa Mouffe: Über das Politische, S. 27.

Ein ähnlicher Einwand gegen Laclaus Affektverständnis findet sich bei Urs Stäheli, der ebenfalls die Verengung auf die Frage der Objektwahl als zentrale Schwachstelle dieses Identifikationsmodells benennt. So würden kollektivistische Identifikationsprozesse nicht erst dadurch regressiv, dass sie sich an das falsche Objekt – bspw. eine auf Reinheit basierende Vorstellung vom Volk – binden. Vielmehr tendiere die affektive Abhängigkeit von einer zentralen Instanz an sich bereits zum Totalitären. Deshalb plädiert Stäheli für eine theoretische Perspektive, die unterschiedliche Arten von Affektgeschehen zulässt, anstatt alle Formen von politischer Kollektivität auf die Erfüllung eines unveränderlichen Grundprinzips[162] zu reduzieren:

> Das affektive Geschehen wird so unmittelbar in die Logik der Hegemonie eingefügt und übernimmt eine den hegemonialen Identifikationsprozess stützende Rolle. Unberücksichtigt bleiben aber jene Aspekte von Affekten, die sich für kein Totalisierungsgeschehen funktionalisieren lassen. Verlässt man das Begriffsregister der strukturalistischen Psychoanalyse, dann verweist der Affektbegriff auf ein Moment des Nicht-Funktionalen, das nicht vom verfehlten Versuch der Einheitsbildung abgeleitet werden kann […].[163]

An dieser Stelle bezieht sich Stäheli auf ein nicht-funktionales, betont offenes Affektverständnis, wie es die kulturwissenschaftlichen *Affect Studies* vertreten: Affekte und Affektivität beschreiben in diesem Zusammenhang soziale Relationen und sinnlich-materielle Formen der An- und Abstoßung, die nicht vollständig auf ihre diskursiven Beschreibungen reduzierbar und

---

162 Kaum anders als bei Laclau sieht dies bei Oliver Marchart aus, der den Affektbegriff als Chiffre für eine situative Heimsuchung von der antagonistischen Natur des Politischen verwendet: „Die Begegnung mit dem Antagonismus – ob als Konflikt oder in verdinglichter Gestalt der gläsernen Decke, die den beruflichen Aufstieg blockiert, oder der Drehtür, die den Arbeitssuchenden immer wieder auf die Straße befördert – kann sich in einer Vielzahl von Affekten manifestieren: darunter Ressentiment, Neid, Hysterie, Wut, Furcht, Aggression, Resignation, Verzweiflung, Stolz, Arroganz, Sturheit, Renitenz etc." (Marchart: Das unmögliche Objekt, S. 438). Bezeichnenderweise tendieren alle Affekte, die hier aufgezählt werden, ins Tragische: Komische Register wie Freude, Gelassenheit, Glück, Heiterkeit, Unbeschwertheit etc., stehen in der „Affektenlehre des Politischen" (ebd.), die Marchart vor Augen schwebt, offensichtlich nicht an erster Stelle.

163 Stäheli: Von der Herde zur Horde, S. 134.

auch nicht notwendig auf individuelle Personen zurückführbar sind.[164] Der Rekurs auf diesen neo-materialistischen Affektbegriff bedeutet für Stäheli allerdings nicht, die Ontologie des Politischen durch eine – kaum weniger problematische – Ontologie des Affekts[165] zu ersetzen. Vielmehr geht es ihm um den Aufweis, dass es Affekt-Politiken gibt, deren Dynamik nicht der totalitären Logik und dem Einheitsversprechen hegemonialer Diskurse gehorchen.[166]

Wie bei Stäheli bereits angedeutet wird, beinhaltet dieses Affektverständnis nicht zuletzt eine Abgrenzung von den Identifikationsmodellen der Psychoanalyse Freuds und Lacans; eine zentrale Wurzel der *Affect Studies* liegt in der bei Félix Guattari und Gilles Deleuze formulierten Kritik an Freuds Überbetonung von subjektiven Triebstrukturen.[167] Diese Vorbehalte führen allerdings nicht dazu, dass die von Freud eingeführte ökonomische Betrachtungsweise von affektiver Energie aufgegeben wird. Vielmehr lässt sich an Deleuze/Guattari und den *Affect Studies* eine Radikalisierung dieser Denkfigur beobachten: Wo es Freud – etwa in seinem Buch über den Witz – vornehmlich um den inneren Affekthaushalt des Individuums geht,

164 Die als *Affect Studies* bezeichneten Ansätze bilden dabei keine kohärente Schule; der Begriff ist eine lose Sammelbezeichnung für eine Spielart der angloamerikanischen *cultural studies*, in der neuro- und entwicklungspsychologische, medienwissenschaftliche, postkoloniale und queer-feministische Einflüsse sich teils überlagern, teils auseinanderstreben. Zwei übergreifende Merkmale bestehen in der mehr oder weniger konsequenten Abgrenzung von distinkten Emotionen und affektiven Intensitäten sowie im Rückbezug auf die frühneuzeitliche Affektenlehre von Baruch de Spinoza (Spinoza: Ethik). Während *Emotionen* wie Wut, Hass, Freude, Liebe etc. als kulturell kodiert und sedimentiert gelten, seien *Affekte* nie ganz auf ihre Repräsentation oder Signifikation zu reduzieren und auch nicht notwendigerweise auf menschliche Individuen begrenzt, sondern beziehen sich mit Spinoza gesprochen immanent auf das Potential eines Körpers, zu affizieren und affiziert zu werden. Auch wenn der Spinoza-Bezug zuweilen eher als Lippenbekenntnis erscheint und manchmal auch ganz fehlt, ist diese Rückbesinnung insofern aussagekräftig, als damit ein deutliches Interesse an der kritischen Analyse der „structures of feeling“ (Williams: Marxism and Literature) der bürgerlichen Gesellschaft bekundet wird. Zur näheren Einführung vgl. Gregg/Seighworth: Affect Theory Reader, sowie Scheve/Slaby: Affective Societies.

165 Vgl. Stäheli: Von der Herde zur Horde, S. 135f.

166 Vgl. ebd., S. 136.

167 Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus.

werden nun Begehrensströme und affektive Intensitäten in größeren sozialen Zusammenhängen ins Auge gefasst.[168]

Ein paradigmatisches Beispiel für diese post-freudianische Weiterentwicklung der Idee einer affektiven Ökonomie findet sich bei Sara Ahmed, einer der prominentesten Vertreter*innen der *Affect Studies*. In ihrem Aufsatz „Affective Economies“[169] beschreibt Ahmed anhand ökonomischer Metaphern, wie in rassistischen Diskursen affektive Energie mobilisiert und kanalisiert wird, um Verknüpfungen zwischen Zeichen und individuellen wie kollektiven Körpern herzustellen.[170] Ihren Ansatz verortet sie dabei zunächst in einer psychoanalytischen Traditionslinie:

> Psychoanalysis allows us to see that emotionality involves movements or associations whereby ‚feelings‘ take us across different levels of signification, not all of which can be admitted in the present. This is what I would call the rippling effect of emotions. They move sideways (through ‚sticky‘ associations between signs, figures and objects) as well as backward (repression always leaves its trace in the present – hence ‚what sticks‘ is also bound up with the ‚absent presence‘ of historicity).[171]

Mit dieser Idee eines ‚Kräuselns‘ von Emotionen, die sich nicht so sehr *in* einem Körper manifestieren, sondern *an* diesem haften und dadurch überhaupt erst konstituieren, geht Ahmeds Argumentation zunächst in eine ähnliche Richtung wie die antiessentialistische Position von Laclau und Mouffe. Beide Perspektiven sind sich darin einig, dass das Wir-Gefühl, das ein politischer Diskurs vermittelt, als Ergebnis von teils rhetorischen, teils unbewussten Verschiebungen und Konversionen zu begreifen ist, in denen sich der Anschein einer relativ stabilen oder kohärenten Identität immer erst

168 Vgl. auch Lehmann/Roth/Schankweiler: Affective Economies.

169 Ahmed: Affective Economies.

170 Eingangs zeigt Ahmed etwa am Beispiel einer rassistischen Website, wie dort der Hass auf das als fremd und anders Markierte zum Ausdruck der Fürsorge für das eigene Gemeinwesen umfunktioniert werde. Ähnliche Dynamiken beschreibt sie an Metaphern wie ‚Flüchtlingsflut‘ und ‚Überschwemmung‘, die soziale Mobilität mit Situationen von existentieller Bedrohung assoziieren: „In such affective economies, emotions do things, and they align individuals with communities – or bodily space with social space – through the very intensity of their attachments“ (Ahmed: Affective Economies, S. 119).

171 Ahmed: Affective Economies, S. 120.

sukzessive und rückwirkend herausbildet. Doch während Laclau und Mouffe dabei von einem geschlossenen Kreislauf ausgehen, in dem es nichts gibt, was außerhalb des unabschließbaren Spiels der Identifizierung und Subjektivierung steht, ist dies für Ahmed keineswegs ausgemacht. In diesem Punkt grenzt sie ihren Ansatz von der Psychoanalyse, die *ex negativo* weiterhin der Kategorie des Subjekts verhaftet bleibe, ab:

> Where my approach involves a departure from psychoanalysis is precisely in my refusal to identify this economy as a psychic one (although neither it is *not* a psychic one), that is, to return these relationships of difference and displacement to the signifier of ‚the subject'. […] In contrast, my account of hate as an affective economy shows that emotions do not positively inhabit any-body as well as any-thing, meaning that ‚the subject' is simply one nodal point in the economy rather than its origin and destination.[172]

Die Idee einer ökonomischen Logik von Affekten geht also bei Ahmed mit starken Vorbehalten einher, die von ihr untersuchten Bewegungen zwischen Affekten, Körpern und Zeichen um ein ‚Subjekt' zu zentrieren, welches diese besitzt oder inkorporiert. Stattdessen zieht sie eine Analogie zu Marx' Kritik der politischen Ökonomie: So wie Marx mit der allgemeinen Formel des Kapitals G – W – G'[173] die fetischistische Logik des sich selbst verwertenden Werts beschreibt, könne auch das affektive Potential von Körpern und Zeichen als das Ergebnis einer kontinuierlichen Zirkulation und Akkumulation von Affekten verstanden werden. „Some signs, that is, increase in affective value as an effect of the movement between signs: the more they circulate, the more affective they become, and the more they appear to ‚contain' affect.[174]

Wie Ahmed selbst einräumt, ist ihr Vergleich zwischen dem kapitalistischen Verwertungsprozess und der Affektlogik politischer Diskurse etwas eklektisch.[175] Aber er ist präzise genug, um einen Aspekt zu problematisieren,

172 Ebd., S. 121.

173 Vgl. Marx: Das Kapital, S. 161-181 sowie die Erläuterungen bei Heinrich: Kritik der politischen Ökonomie, S. 78-87.

174 Ahmed: Affective Economies, S. 120.

175 Vgl. ebd., S. 121. Unklar an diesem Ansatz bleibt vor allem, ob die Zirkulation und Akkumulation von Affekten als ein Spezifikum von bestimmten medialen Diskursen, wie etwa rassistischen Rhetoriken, zu verstehen ist oder ob Ahmed damit eine *allgemeine Formel* von Affektivität meint – und also keine anderen

den die postfundamentalistische Hegemonietheorie zum Inbegriff von Demokratie stilisiert: die Zwanghaftigkeit und Unabschließbarkeit von Äquivalentenbildung.[176] Denn anders als Laclau und Mouffe geht Ahmed nicht von leeren, quasi körperlosen Einschreibungsflächen aus, die sich beliebig füllen lassen; stattdessen verknüpft sie die Re- und Desartikulation von politischen Identitäten durch ihren metaphorischen Bezug auf die rastlose Kapitalbewegung mit Fragen von Ausbeutung und Enteignung: Es geht nicht zuletzt darum, dass die Assoziation mit bestimmten Affekten, die Fixierung zu einem Knotenpunkt, an dem unterschiedliche Bedeutungen haften, den realen Körpern, die von diesen affektiven Ökonomien erfasst werden, systematisch Gewalt antut.[177]

In ihrem Aufsatz geht Ahmed auf ein Beispiel ein, das für die Auseinandersetzung mit ethnocodierter Komik besonders aufschlussreich scheint, weil es die affektiven Konsequenzen thematisiert, die mit einer Abweichung von der weißen Norm einhergehen. Dabei handelt es sich um die von Frantz Fanon in seinem Buch *Schwarze Haut*, *Weiße Masken* geschilderte Szene, in der ein kleines weißes Kind seiner Mutter gegenüber bekundet, dass es Angst vor dem schwarzen Mann habe. Im wiederholten Ausruf des Kindes „Tiens, un Nègre!“[178] erkennt Fanon den Nukleus von rassistischer (Ent-)Subjektivierung im sozialen Alltag: Der *weiße* Blick erschüttert die leibliche Selbstwahrnehmung und stülpt ihm als Schwarzem von außen ein Körperbild über, in dessen Bann er sich gezwungenermaßen durch die Augen der Anderen betrachten muss – die Verinnerlichung der weißen Norm als Erfahrung radikaler Selbstentfremdung.[179]

An dieser phänomenologischen Auseinandersetzung mit rassistischen Wahrnehmungsstrukturen hebt Sara Ahmed vor allem zwei Aspekte hervor, in denen sich eine ökonomische Beziehung von Affekten, Körpern und

affektiven Äquivalente gelten lassen würde (vgl. Lehmann/Schankweiler/Roth: Affective Economies, S. 145).

176 Zur Äquivalentenbildung bei Laclau und Mouffe vgl. kritisch Demirović: Hegemonie und diskursive Konstruktion, S. 78-84.

177 Hinsichtlich dieser ‚Wiederentdeckung‘ des Körpers weist der Ansatz von Ahmed Überschneidungen mit Judith Butlers Auseinandersetzung mit dem verletzenden Potential performativer Handlungen auf (Butler: Hass spricht).

178 Fanon: Peau noire, masques blancs, S. 109.

179 Vgl. Fanon: Schwarze Haut, weiße Masken, S. 103f. Zur Blicktheorie Fanons vgl. Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 27-31 und Staudigl: Rassismus, S. 208-212.

Zeichen manifestiert. Der erste Punkt betrifft die *dissoziative Wirkung*, die die Angst des Kindes in der von Fanon geschilderten Situation auf weiße und schwarze Körper ausübt: „In the encounter, fear does not bring the bodies together: it is not a shared feeling, but works to differentiate between white and black bodies."[180] Der zweite Aspekt liegt in der *Historizität* dieses Affektgeschehens, die bereits Fanon als ein klebriges Netz aus „tausend Details, Anekdoten, Erzählungen"[181] beschreibt, in das der schwarze Körper durch den weißen Blick eingesponnen werde. In Ahmeds Worten: „fear opens up past histories that stick to the present [...] and allow the white body to be constructed as apart from the black body."[182]

Berechtigterweise ließe sich hier einwenden, dass diese beiden Punkte auch in Rahmen der postfundamentalistischen Hegemonietheorie Berücksichtigung finden würden: Der erste Aspekt beschreibt, wie Angst hier zum ‚Maßstab' einer Wir-Sie-Unterscheidung wird und insofern einen Antagonismus konstituiert; der zweite stellt klar, dass dieses ‚Vermögen' nicht essentialistisch, sondern historisch begründet ist, was dem von Laclau und Mouffe unablässig betonten, nicht determinierten Konstruktcharakter dieser Konflikte entspricht. Doch anstatt das eine auf die ontologische Ebene des Politischen, das andere auf die ontische Ebene der Politik zu beziehen, verschränkt Ahmeds affektökonomische Perspektive ‚Maßstab' und ‚Vermögen' deutlich enger miteinander: Die über die Angst artikulierte Wir-Sie-Unterscheidung ist, gerade auch in ihrer körperlichen Unmittelbarkeit, eine historisch gewordene. Anstatt eine ‚Gleichursprünglichkeit von Kontingenz und Konflikt' zu behaupten, erweist sich die ethnische Differenz als eine über die Zeit transportierte und – mit Ahmed gesprochen – akkumulierte Reaktion auf Kontingenz.[183]

Von hier aus können wir auf die Frage zurückkommen, warum ethnischer Humor mitunter so kontroverse Reaktionen auslöst. Denn die bereits ausführlich diskutierte ‚Schlitzaugen'-Geste und das Lachen des Kutschers

180 Ahmed: Affective Economies, S. 126.

181 Fanon: Schwarze Haut, weiße Masken, S. 103.

182 Ahmed: Affective Economies, S. 126.

183 Vgl. auch Mecheril/Haagen-Wulff: Bedroht, angstvoll, wütend, S. 134: „In der impulsiv erlebten und in der entsprechend inszenierten Angst wird die Relationalität und Kontingenz des Sozialen zurückgenommen, wodurch meine Angst sowie der gefährliche, bedrohliche, dämonische Status des Gegenüber absolut werden."

bei Bergson gründen in derselben affektiven Gemengelage wie die Angst des Kindes vor dem schwarzen Mann: In allen drei Fällen findet eine Verschiebung des eigenen Unbehagens am Anderen (bzw. des am Anderen manifestierten eigenen Unbehagens) statt. In gewisser Weise lassen sich die imaginäre Gleichsetzung von Haut und Kleidung und die groteske Verzerrung der eigenen Körperlichkeit somit als eine Sublimierung der infantilen Angst verstehen. Allerdings löst dieses komische Ventil weder die Wir-Sie-Unterscheidung noch das asymmetrische Verhältnis von normalem und anormalem Körper auf, sondern hält an beiden fest. Genau diesen Umstand beschreibt Ahmed mit ihrem Vergleich zur kapitalistischen Zirkulation: Die Affekte verschieben sich, aber die ethnische Differenz wird sedimentiert und verhärtet sich.

Bemerkenswerterweise deutet sich eine mögliche Wendung ins Komische zunächst auch bei Fanon an. Doch ihm, der dem weißen Blick und der Anrufung des Kindes ausgesetzt ist, ist diese vermeintliche Auflösung nicht vergönnt:

> „Tiens, un Nègre!“ C'était un stimulus extérieur qui me chiquenaudait en passant. J'esquissai un sourire.
> „Tiens, un Nègre!“ C'était vrai. Je m'amusai.
> „Tiens, un Nègre!“ Le cercle peu à peu se resserrait. Je m'amusai ouvertement.
> „Mama, regarde le nègre, j'ai peur!“ Peur! Peur! Voilà qu'on se mettait à me craindre. Je voulus m'amuser jusqu'à m'étouffer, mais cela m'était devenu impossible.[184]

Fanon betont in diesem inneren Dialog, dass die stereotype Benennung, die er durch das Kind erfährt, nicht *eo ipso* herabsetzend und verletzend wirkt. Im ersten Moment sieht er darin noch einen harmlosen ‚Schubser', der ihn zwar trifft, aber eben auch nicht wirklich erschüttert. Dies ändert sich jedoch im weiteren Verlauf, weil seine unverhohlen zur Schau gestellte Erheiterung beim Gegenüber keine Erwiderung findet. Die an die Mutter adressierte *Angst* des Kindes verunmöglicht diese reflexive Brechung und wirft Fanon mit Wucht auf die ihm zugeschriebene Körperlichkeit zurück.

Dieser Erfahrungsbericht löst einen vermeintlichen Widerspruch auf: Ethnische Differenzen sind zwar im ersten Schritt als radikal kontingente, grundlose Zuschreibungen zu verstehen; und doch können die rassifizierten

184 Fanon: Peau noire, masques blancs. S. 109.

Subjekte (und diejenigen, die sich mit ihnen solidarisieren) gute Gründe für sich beanspruchen, nicht einfach lachend darüber hinwegzugehen. Es ist nämlich gerade der Mangel einer ‚ursprünglichen' Identität, durch die der objektivierende weiße Blick, der Fanon auf seinen schwarzen Körper reduziert, so wirkmächtig wird: „Die Identität des Schwarzen ist nur seine, insofern sie vom anderen übergestülpt wird. Zugleich lässt sich diese ‚fremde Identität' nicht abschütteln, sondern wird in Ermangelung einer hinter ihr liegenden, ‚wirklichen' Identität übernommen"[185].

Um das Regime des weißen Blicks zu unterlaufen, formuliert Fanon in *Schwarze Haut, weiße Masken,* ausgehend von dieser Begebenheit, eine Einsicht, die als Minimalprogramm antirassistischer Identitätspolitik gelten kann. So entschließt sich Fanon dazu, die ihm aufoktroyierte (und ihm einzig verfügbare[186]) Identität anzueignen: „Je décidai, puisqu'il m'était impossible de partir d'un *complexe inné*, de m'affirmer en tant que NOIR"[187]. Diese affirmative Reinterpretation der auferlegten schwarzen Identität – das Heraustreten aus der weißen Maske – erlaubt, der Persistenz und Hartnäckigkeit von ethnocodiertem Unrecht und internalisierter Minderwertigkeit immanent zu trotzen: „Die rassistischen Anrufungen können selbst zu Orten und Einsätzen im ideologischen Kampf, als elementare Formen einer oppositionellen Formierung besetzt und umdefiniert werden […]"[188].

Wie mühsam und beschwerlich dieser ideologische Kampf um Anerkennung (bzw. gegen die fixierende Wiedererkennung durch den weißen Blick) sein kann, ist vielleicht so etwas wie die ‚Lehre', die aus dem vorgegangenen Lehrstück über Rassismus zu ziehen wäre. Denn damit die willkürlich zugewiesene Identität überhaupt zu einer ‚Waffe' werden kann, muss sie zunächst den Händen derer entrissen werden, die sie ins Spiel gebracht haben: „Resignifizierung und Dekonstruktion verletzender Zeichen sind […] immer auch als politische Praxis zu verstehen, bei der die Möglichkeit der Umdeutung zuallererst bei ebenjenen liegt, die der Gewalt des Zeichengebrauchs

185 Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 29.

186 Dieser bedeutsame Punkt fände bei einem universalistischen Plädoyer für Farbenblindheit keine Berücksichtigung: „der Humanismus, der dem Schwarzen suggeriert, er müsse sich bloß auf sein Mensch sein besinnen, dass er mit allen anderen, auch den weißen, Menschen teilt, unterschlägt eben jene Erfahrung der Differenz, die in der Blickstruktur aufgewiesen wurde" (Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 30).

187 Fanon: Peau noire, masques blancs, S. 112.

188 Hall: Rasse, Artikulation und strukturelle Dominante, S. 136.

ausgesetzt sind“[189]. Ob diese Umdeutung von Dauer ist und wer letztlich siegreich aus diesem Streit hervorgeht, ist keineswegs ausgemacht. Aber: Wer zwischen einer Fremd- und ihrer strategischen Umdeutung zu einer Selbstbezeichnung zu unterscheiden weiß, wird die Behauptung einer strukturellen Gleichheit zwischen den beiden Lagern, wie sie sich in der Kontroverse am Heimathafen (oder auch in der Blackface-Debatte) gegenüberstehen, mit Entschiedenheit zurückzuweisen. Er oder sie dürfte außerdem zu dem Schluss gelangen, dass diese Gleichsetzung vor allem *einer* Konfliktpartei nützt. Und zwar nicht der, die für sich beansprucht, den trügerischen Frieden einer (nicht nur, aber eben auch) durch ethnische Binnendifferenzierungen gespaltenen Gesellschaft zu stören, sondern der, der daran gelegen ist, die Empörung über rassistische Benennungspraktiken als unbegründet und überzogen erscheinen zu lassen.

Wi(e)der ein Lob der Ironie: Über die falschen Freunde des Komischen

Die affekttheoretische Perspektive auf rassistische Alltagskomik, die ich ausgehend von der Kontroverse um die ‚Schlitzaugen‘-Geste am Heimathafen-Theater skizziert habe, ging mit einer sukzessiven Abkehr von der Vorgehensweise einer postfundamentalistischen Hegemonie- und Diskurstheorie einher. Während die politische Ontologie von Laclau und Mouffe wohl eine Gleichartigkeit der beiden Konfliktparteien nahelegen und die Nicht-Notwendigkeit ihrer Motive betonen würde, wurden die komischen Aspekte der ‚Schlitzaugen‘-Geste, ihre rassistischen Implikationen sowie die Empörung darüber als ein affektiver Wirkungszusammenhang analysiert, in dem es – anders als im antagonistischen ‚Nullsummenspiel‘[190] des Politischen – keine beliebig austauschbaren Variablen gibt.

Die Limitiertheit eines Begriffs des Politischen, der von unverfügbaren, unveränderlichen Strukturprinzipien ausgeht, spiegelt sich wider in der Problematik einer ontologischen Vereindeutigung des Komischen. Denn es ist alles andere als erstrebenswert, das Spannungsverhältnis von Komik und Lächerlichkeit einseitig aufzulösen: Sowohl die (lächerliche) Annahme, alle Arten von Komik seien auf der Möglichkeit eines feindseligen Auslachens

189 Kalu: Dein Blackface ist so langweilig.

190 Vgl. Laclau/Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie, S. 233.

des Anderen gegründet, als auch eine (komische) Laissez-faire-Haltung, die von einem harmlosen Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung ausgeht, würden den konstitutiven Widerspruch übersehen, der die beschriebene affektive Ökonomie kennzeichnet: die Asymmetrie zwischen jenen, die für ihre Nicht-Übereinstimmung mit der hegemonialen Vorstellung eines normalen Körpers der Lächerlichkeit preisgegeben werden und denjenigen, die das ungestraft komisch finden wollen.

Insofern erhärtet sich an dieser Stelle der Verdacht, dass eine Diskussion über die (Un-)Angemessenheit von komischen Situationen nicht nur *in* den im 18. Jahrhundert etablierten Begriffen und Kategorien geführt werden sollte, sondern auch über diese. Wer in Bezug auf das Vorangegangene von (ethnischem) Humor, Witz, Satire und dergleichen spricht, bewegt sich keineswegs auf neutralem Terrain; man verwendet Begriffe, die nahelegen, die beschriebene Verquickung von Konformismus und Herabsetzung zu beschönigen, das Aufbegehren dagegen zu delegitimieren. Innerhalb des Paradigmas des Komischen erscheint die Dialektik von karnevalesker Subversion und kulturindustrieller Vereinnahmung, von Hegemonie und Gegenhegemonie, von Affekt und Reflexion, der ethnocodierte Komik unterliegt, als undurchdringlich und kaum greifbar. Die Herausforderung für eine postfundamentalistische Theorie des Komischen besteht darin, das abschließende Vokabular von Komik, Lachen und Humor nicht einfach hinzunehmen, sondern es einer kritischen Revision zu unterziehen.

Das Konzept des ‚abschließenden Vokabulars' ist nun nicht meine Wortschöpfung, sondern geht auf den Philosophen Richard Rorty zurück, der es in seinem Buch *Kontingenz, Ironie und Solidarität* in einem anderen Kontext verwendet. Rorty formuliert darin sehr weitreichende Bedenken gegen die Möglichkeit einer Gesellschaftstheorie, die Öffentliches und Privates, Solidarität und Selbstverwirklichung, Gerechtigkeit und Autonomie abschließend miteinander versöhnt.[191] Eine im besten Sinne liberale Gesellschaft wäre für Rorty eine, die in diesen Fragen nicht mehr auf eine weitere „*Begriffs*-Revolution"[192] spekuliert, sondern die Kontingenz ihrer Sprachspiele zu akzeptieren gelernt hat; eine, die nicht mehr nach endgültigen (geschichtsphilosophischen, kommunikationstheoretischen, anthropologischen) Gewissheiten, sondern

191 Vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 11-17.

192 „Ich habe den Verdacht, das soziale und politische Denken der westlichen Welt hat die letzte *Begriffs*-Revolution, die es noch brauchte, hinter sich" (ebd., S. 114).

lediglich nach verbesserter Selbstbeschreibung strebt: „Eine Gesellschaft ist dann liberal, wenn sie sich damit zufrieden gibt, das ‚wahr' zu nennen, was sich als Ergebnis solcher Kämpfe [zwischen unterschiedlichen Sprachspielen, H. R.] herausstellt"[193].

Oliver Marchart sieht in Rorty diesbezüglich den Vertreter einer alternativen Richtung des postfundamentalistischen Denkens, der ebenfalls die Unmöglichkeit eines letzten Grundes betone: „Wir müssten uns von der Idee eines archimedischen Punktes verabschieden, von dem aus wir unser eigenes, historisch bedingtes Vokabular beurteilen können."[194] Das Alternative daran ist nicht zuletzt, dass hier eine andere philosophische Traditionslinie zum Zug kommt: Rortys Gewährsmänner heißen nicht Carl Schmitt oder Martin Heidegger; seine liberale Vision verbesserter Selbstbeschreibung überblendet die Liberalismustheorie von Judith Shklar[195] mit der pragmatischen Sprachphilosophie von Ludwig Wittgenstein, John Dewey und Donald Davidson.

Diese pragmatistische Ausrichtung zeigt sich besonders deutlich am Begriff des ‚abschließenden Vokabulars', worunter Rorty nicht so sehr eine bestimmte Gruppe von Wörtern, sondern vor allem einen bestimmten *Umgang mit* Wörtern versteht:

> Alle Menschen tragen ein Sortiment von Wörtern mit sich herum, das sie zur Rechtfertigung ihrer Handlungen, Überzeugungen und ihres Lebens einsetzen. Es sind die Wörter, in denen wir das Lob unserer Freunde, die Verachtung für unsere Feinde, unsere Zukunftspläne, unsere innersten Selbstzweifel und unsere kühnsten Hoffnungen formulieren. Mit diesen Wörtern erzählen wir, manchmal vorausgreifend und manchmal rückwärtsgewandt, unsere Lebensgeschichte. Ich werde sie das ‚abschließende Vokabular' einer Person nennen. Es ist ‚abschließend' *(final)* insofern, als dem Nutzer keine Zuflucht zu nichtzirkulären Argumenten mehr bleibt, wenn der Wert seiner Wörter angezweifelt wird.[196]

---

193 Ebd., S. 96.

194 Marchart: Die politische Differenz, S. 23.

195 Shklars Arbeiten zur Grausamkeit (Shklar: Ordinary Vices) werden von Rorty gleich zu Beginn als zentrale Referenz eingeführt (vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 14).

196 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 127.

Das abschließende Vokabular einer Person steht demnach für eine Redeweise, die man als fundamentalistisch bezeichnen kann. Wer seine Wörter auf diese Weise einsetzt, tut so, als ob das Gesagte eine endgültige Gewissheit darstellen würde, als ob die Gefahr eines infiniten Regresses gebannt wäre, als ob das jeweils verwendete Sprachspiel nicht kontingent wäre, etc. Das *Post*-fundamentalistische an Rortys Position ist nun, dass er diese Art des Begründens nicht einfach überwinden will, sondern für eine *ironische* Haltung gegenüber solchen Vokabularen plädiert. Sein Ideal von liberaler Öffentlichkeit verdichtet sich in der Begriffsperson der „liberalen Ironikerin"[197], die ihre Begründungen und Argumente einer kontinuierlichen Selbstreflexion unterzieht. Rorty nennt drei Eigenschaften, die dafür erfüllt sein müssen: Eine Ironikerin weiß, dass es auch andere ‚abschließende Vokabulare' gibt, als das momentan von ihr verwendete, sie hält radikale Zweifel an ihrem Vokabular aus und hofft nicht mehr auf eine reale Essenz oder auf ein Metavokabular, die oder das ihr die Entscheidung zwischen unterschiedlichen Sprachspielen abnehmen könnte.[198]

Geht man von diesen drei Kriterien aus, wird schnell deutlich, dass Rorty die Unmöglichkeit eines ultimativen Fundaments anders bewertet als Laclau und Mouffe: Für Letztere zeichnet sich in der Kontingenz und Vergeblichkeit von Gründungsversuchen eine populistische Diskurslogik ab, der es sich zu unterwerfen, die es sich zu eigen zu machen gilt. Rorty hingegen kann einer Rhetorik, die an unvergängliche Wahrheiten und Werte appelliert, nur wenig abgewinnen. Sein Plädoyer für ironische Neubeschreibungen versteht sich explizit als Gegenentwurf zu den Plattitüden des gesunden Menschenverstandes, der in seinen abschließenden Begriffen gefangen sei und die immanenten Widersprüche seines Vokabulars verleugne.[199] Mit dieser Weigerung, Grundfragen der politischen Theorie ausschließlich in einem inhärent ernsten Bezugsrahmen zu erörtern, wird Rorty fast zwangsläufig zu einer interessanten Position für diese Arbeit – nicht zuletzt, weil die bisherigen Beobachtungen zum ethnocodiertem Humor ganz ähnliche Vorbehalte gegen den *common sense* nahelegen. Dieser wird in der postmarxistischen

197 Ebd., S. 14.

198 Vgl. ebd., S. 127f.

199 „Das Gegenteil von Ironie ist gesunder Menschenverstand. Denn er ist die Parole derer, die alles Wichtige unbefangen in Begriffen des abschließenden Vokabulars beschreiben, das sie und ihre Umgebung gewohnt sind" (ebd., S. 128).

Hegemonietheorie, aber auch in der Tradition Bachtins (unter dem Stichwort der volkstümlichen Lachkultur), zu einem unerschöpflichen Reservoir für Subversion und Emanzipation verklärt; demgegenüber scheint Rorty wenig Hoffnung in die unhinterfragten Selbstverständlichkeiten des Alltagsdenkens zu setzen, ist aber auch nicht für eine pauschale, unterschiedslose Verdammung des Komischen zu haben.

Zudem fügt Rortys Warnung vor einem naiven Essenzialismus, der aus dem Vorhandensein eines Begriffs darauf schließt, es gäbe irgendwo „eine einzige dauernde Wirklichkeit hinter den vielen vorübergehenden Erscheinungen"[200], den bisherigen Überlegungen zum Topos der komischen Differenz einen wichtigen Gedanken hinzu: Die Hoffnung, dass es so etwas wie eine objektiv richtige Verwendung von Wörtern wie ‚Komik' oder ‚Lächerlichkeit' gäbe, wäre ebenso trügerisch wie die Vorstellung, dass diese Unterscheidung nur expliziert werden müsste, um das Politikum des ethnischen Humors aus der Welt zu schaffen. Man muss sich nur das Heimathafen-Beispiel und den Gegenwind, den der dortige Versuch einer Neubeschreibung des Fotos als einer Form von anti-asiatischem Rassismus erfuhr, vor Augen halten, um Rorty in diesem Punkt recht zu geben. Offensichtlich ist ein Vokabular, das die diskriminierenden und normierenden Facetten des Komischen herausstellt, nicht weniger kontingent oder anfechtbar als das Begriffssystem der heiteren Aufklärung – und schon gar nicht dessen ‚eigentliche Wahrheit'.

Demzufolge empfiehlt sich mit Rorty, weniger nach einer abschließenden Formel für den Unterschied von Komik und Lächerlichkeit zu suchen, sondern sich um eine je situative Neubestimmung zu bemühen. Die Vorstellung von Solidarität, die er in *Kontingenz, Ironie und Solidarität* vertritt, konturiert die Ablehnung von Grausamkeit, Ungerechtigkeit und Demütigung als etwas, dass überhaupt nicht nach einer Letztbegründung oder nach einem kollektiven Fundament verlangt. Einer „liberalen Ironikerin", so Rorty, „kommt es nicht darauf an, einen solchen Grund [einen Grund, sich um Leiden zu kümmern, H. R.] zu finden, sondern darauf, sicherzugehen, dass sie merkt, wenn jemand leidet."[201]

Meine Kritik am abschließenden Vokabular des Komischen überschneidet sich somit in vielen Punkten erkennbar mit dem Ansatz Rortys, aber

200 Ebd., S. 128.

201 Ebd., S. 158. Dieses Postulat übernimmt Rorty von Judith Shklar. Vgl. Shklar: Ordinary Vices, S. 43f.

nicht in allen. Denn ihm geht es nicht zuletzt um ein politisches Bekenntnis zum *Status quo* der liberalen Gesellschaften, die er als die beste verfügbare Alternative ansieht, um das Streben nach Solidarität und das Bewusstsein von der Kontingenz abschließender Vokabulare zu verfeinern.[202] Mein Vorschlag, sich angesichts der verletzenden Potentiale des Komischen wieder auf die Kategorie des Lächerlichen zurückzubesinnen und das Projekt einer heiteren Aufklärung als unvollendet zu begreifen, erinnert da eher an eine zweite Begriffsperson, die Rorty ins Spiel bringt. Das Gegenstück zur liberalen Ironikerin, „die weiß, dass alles je nach Neubeschreibung gut oder böse aussehen kann"[203], ist für ihn der Metaphysiker, der diese Entspanntheit vermissen lässt: „er gibt keine Neubeschreibung, sondern analysiert alte Beschreibungen mit Hilfe anderer alter Beschreibungen"[204].

Wie und weshalb sich meine Vorgehensweise von Rortys Ironismus unterscheidet, lässt sich nun – und es bietet sich an zu sagen: *ironischerweise* – mit Hilfe einer alten Beschreibung klären. Denn dieser Unterschied führt uns ein letztes Mal zu den Parallelen zwischen der Kontroverse am Heimathafen und dem Modell des Lehrstücks bei Brecht zurück: Walter Benjamin hat in seinen Studien über das epische Theater eine ganz ähnliche Abgrenzung vom Konzept der romantischen Ironie vorgenommen, die prototypisch für eine *idealiter* unendliche Selbstreflexion steht.[205] Über das im Theater der Romantik praktizierte Heraustreten der Figuren aus ihren Bühnenrollen, das sich jeder eindeutigen Zuordnung von Schein und Sein, Inhalt und Form, Bühnenrealität und -fiktion permanent entzieht, gehe die von Brecht

202 Vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 159f.

203 Ebd., S. 128.

204 Ebd., S. 129. Wer sich die Vorgehensweise der vorliegenden Studie vor Augen führt, wird manches in Rortys folgendem Satz wiedererkennen: „Die typische Strategie eines Metaphysikers besteht darin, dass er einen offensichtlichen Widerspruch zwischen zwei Plattitüden, zwei intuitiv einleuchtenden Aussagen ausmacht und dann eine Unterscheidung vorschlägt, durch die der Widerspruch sich auflöst. Im weiteren betten Metaphysiker diese Unterscheidung in ein Netzwerk miteinander verbundener Unterscheidungen ein – in eine philosophische Theorie –, wodurch die erste Unterscheidung entlastet wird" (ebd., S. 133f.). Allerdings würde ich mit Blick auf die von mir unternommene Verknüpfung von komischer und politischer Differenz freilich nicht sagen, dass damit irgendwelche Widersprüche „aufgelöst" oder „entlastet" werden sollen – es handelt sich um einen Versuch, sie wechselseitig zuzuspitzen.

205 Zum romantischen Ironieverständnis siehe bündig Wirth: Ironie, S. 17ff.

angestrebte „stete Auseinandersetzung“[206] zwischen Zeigenden und Gezeigten nämlich weit hinaus:

> Es ist das oberste Gebot dieses Theaters, dass ‚der Zeigende‘ – das ist der Schauspieler als solcher – ‚gezeigt werde‘. Mit solcher Formulierung fühlt mancher sich vielleicht an die alte Tiecksche Dramaturgie der Reflexion erinnert. Nachzuweisen, warum das irrig wäre, das würde heißen, auf einer Wendeltreppe den Schnürboden der Brechtschen Theorie erklettern. Hier mag der Hinweis auf ein einziges Moment genügen: mit all ihren reflektorischen Künsten ist die Bühne der Romantik niemals imstande gewesen, dem dialektischen Urverhältnis, dem Verhältnis von Theorie und Praxis gerecht zu werden, um das sie vielmehr auf ihre Weise sich ebenso vergeblich bemüht hat, wie heute das Zeittheater es tut.[207]

Während sich das Theater der Romantik ‚vergeblich bemüht‘ hat, der Dialektik von Theorie und Praxis mittels ironischer Reflexion gerecht zu werden, geht das epische Theater für Benjamin einen entscheidenden Schritt weiter. Die anti-illusionistische, nicht-aristotelische Dramaturgie Brechts hält es in dieser Frage mit Marx’ Feuerbach-Thesen: „Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, dass es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern.“[208] Im Gegensatz zu diesem Ziel, das Theater in einen Ort gesellschaftlichen Probehandelns zu verwandeln, verfolgt die „transzendentale Buffonerie“[209] der Romantik keine praktischen Zwecke; sie *reflektiert* bloß auf das instabile Verhältnis von Spiel und Ernst, Handeln und Zuschauen. Die romantische Ironie, hält Benjamin im zweiten Entwurf seines Aufsatzes fest, „hat kein Lehrziel; sie weist im Grunde nur die philosophische Informiertheit des Autors aus, dem beim Stückeschreiben immer gegenwärtig bleibt: die Welt mag am Ende wohl auch ein Theater sein.“[210]

Benjamins Kritik an diesem ästhetisierten Weltbezug der romantischen Ironie, die ganz im Bann des reflektierenden Subjekts stehe, lässt sich, ohne eine exakte Übereinstimmung behaupten zu wollen, auch auf Rortys ironischen Postfundamentalismus anwenden. Auch Rorty tendiert nämlich dazu,

206 Benjamin: Versuche über Brecht, S. 19.
207 Ebd.
208 Brecht: Katzgraben-Notate, S. 815.
209 Schlegel: Athenäums-Fragment, S. 152.
210 Benjamin: Versuche über Brecht, S. 29.

die Kontingenz und Fragilität abschließender Vokabulare als eine, mit den Feuerbachthesen gesprochen, „rein *scholastische* Frage“[211] zu behandeln und geht allzu leicht über die Untiefen der Praxis hinweg. Dies wird deutlich, wenn man seine Gegenüberstellung von ironischen Neubeschreibungen und *common sense*-artigen bzw. metaphysischen Letztbegründungen auf die antagonistische Konfliktkonstellation des Lehrstücks zu übertragen versucht. Denn keines der beiden Lager, die sich hier und in anderen Debatten um kulturelle Aneignung, *political correctness* und verletzenden Humor gegenüberstehen, vermag den Ansprüchen Rortys gerecht zu werden: Von einer ironischen Distanz gegenüber dem eigenen Standpunkt, von einem ausgeprägten Kontingenzbewusstsein oder einer wechselseitigen Akzeptanz der jeweiligen Vokabulare, wie er sie erhofft, ist wenig zu spüren.

Geht man jedoch von Rortys Überzeugung aus, „dass Grausamkeit das schlimmste ist, was wir tun“[212] (für ihn *die* liberale Eigenschaft schlechthin), spräche dies sehr dafür, sich mit den Protestierenden zu solidarisieren – insofern die Geste durch symbolische Verletzung und Herabsetzung das Recht auf Selbsterschaffung beschneidet. Diese Option verträgt sich allerdings nicht mit Rortys Aufruf, die Kontingenz des eigenen Selbst zu akzeptieren und sich mit der Inkommensurabilität von Privatem und Öffentlichem abzufinden. Eine liberale Ironikerin wird sich schwerlich dazu durchringen können, in der Perspektive der Betroffenen im gegebenen Fall mehr als eine private, subjektive Einschätzung zu sehen, sonders etwas, das öffentlich verbindlich sein sollte. Die Selbstverpflichtung auf ironische Distanz, welche die liberale Ironikerin in eine „metastabil[e]“[213] Position versetzen soll, ist paradoxerweise ein denkbar schlechter Ausgangpunkt, wenn es um die Herstellung von Solidarität im Feld des Komischen geht.[214] Hier führt der „Verzicht auf den Versuch, Entscheidungskriterien zwischen abschließenden

211 Marx: Thesen über Feuerbach, S. 375.

212 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 128.

213 Ebd.

214 Vgl. passend dazu Oliver Marcharts Kritik an Rorty: „Metaphysische Grundlegungsfiguren bestimmen nicht nur die Philosophie, sondern auch das Denken des Alltags und die Diskurse der Politik. Wer meint, ihnen sonstwohin entkommen zu können, wird unbemerkt von ihnen eingeholt“ (Marchart: Die politische Differenz, S. 24).

Vokabularen zu formulieren“[215], für den Rorty plädiert, schlicht dazu, dass alles beim Alten bleibt.[216]

Dass Rorty angesichts der Kontroverse am Heimathafen große Scheu haben dürfte, sich auf die Seite der Protestierenden zu schlagen, ist mehr als bloß Spekulation. Ihm kommt die zweifelhafte Ehre zu, zu einem recht frühen Zeitpunkt – nämlich in der zehn Jahre nach dem Kontingenzbuch erschienenen Streitschrift *Achieving Our Country*[217] – eine linke (bzw. linksliberale) Version einer These entwickelt zu haben, die in letzter Zeit große Resonanz findet: Die von den neuen sozialen Bewegungen ins Leben gerufene ‚Identitätspolitik' habe aus verschiedenen Gründen ihren emanzipatorischen Impuls verloren und stecke mittlerweile in einer ideologischen Sackgasse. Anstatt sich mit symbolischen Stigmatisierungen, kulturellen Differenzen und ihrer akademischen Aufarbeitung zu beschäftigen, so bereits Rortys damalige Diagnose, müsse die (amerikanische) Linke anfangen, wieder verstärkt über ökonomische Fragen zu reden und „eine neue Form des Gemeinschaftsgefühls auf der Ebene der nationalen Politik finden“[218] – ansonsten könnten die Armen in Versuchung geraten, „einen starken Mann“[219] zu wählen, der ihre Abstiegsängste anspricht und die Errungenschaften der neuen Linken einkassiert.[220]

Es ist durchaus beachtlich, wie sehr die von Rorty hier formulierten Bedenken und das von ihm angedeutete Szenario dem zwanzig Jahre später so virulenten Argumentationsschema gleichen, welches die Wahlerfolge von Donald Trump, des Rassemblement National oder der AfD in früher

215 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 128.

216 Bei Barbara Kirchner und Dietmar Dath findet sich die berechtigte Frage, „was die Alternative zu den von Rorty verworfenen Theorien ist, die sich zutrauen, das Private und das Öffentliche nicht nur zu vereinen, sondern ihre wechselseitige Vermitteltheit […] zu thematisieren und theoretischen wie praktischen Aufhebungsmaßnahmen gegenüber offenzuhalten: Wenn denn die bösen, falschen, kontingenzvergessenen Theorien endlich weg sind, die der Professor nicht mag, und sich also nicht mehr vermessen, die so schön und sauber getrennten Domänen zu vermitteln, was vermittelt sie denn schließlich doch wieder, im wirklichen Alltag? Werbung. Parastaatliche Propaganda. Kulturindustrie“ (Dath/Kirchner: Der Implex, S. 298).

217 Rorty: Stolz auf unser Land.

218 Ebd., S. 98.

219 Ebd., S. 87.

220 Vgl. ebd., S. 87-103.

mehrheitlich linksorientierten Regionen und Milieus auf eine fortschreitende Entfremdung linksintellektueller Kreise von Arbeiter- und Angestelltenmilieus zurückführt.[221] Im Kern dieser Debatte steht der bereits bei Rorty zu findende Vorwurf, über einen verstärkten Fokus auf rassistische und sexistische Ausgrenzungsformen sei die Klassenfrage aus den Augen verloren worden: „[D]ie Linke habe sich zu sehr auf Kämpfe gegen kulturelle Diskriminierung konzentriert und darüber den eigentlich wichtigeren Kampf gegen ökonomische Ausbeutung vergessen."[222]

Rorty ist nicht nur einer der ersten, der diesen Zusammenhang zwischen dem Aufstieg des autoritären Rechtspopulismus und einem Versagen der Linken hergestellt hat; an seiner Entwicklung vom liberalen Ironiker zu einem „linkspatriotischen"[223] Kritiker der Identitätspolitik deutet sich auch an, wie eng diese politische Auseinandersetzung mit komiktheoretischen Fragen verbunden ist. Bereits im vorangegangenen Kapitel hat sich das Narrativ der pauschalen Humorfeindlichkeit als zentraler Baustein erwiesen, um die Kritik an ethnocodierten Ein- und Ausschlussverhältnissen zu delegitimieren. Die weit verbreitete Legende von den Spaßverderbern der *political correctness* steht *pars pro toto* für den Verdacht, dass die heutige Identitätspolitik um keinen Deut besser, vielleicht sogar schlimmer sei als ihre Feinde. Gerade unter denen, die sich mit großem missionarischem Eifer um eine symbolische Aufwertung von sozialen Minderheiten bemühen und jede sprachliche Entgleisung unerbittlich an den Pranger stellen würden, seien Ignoranz und Unverständnis gegenüber den Deklassierten und Abgehängten weit verbreitet. Ein aktuelles, theaternahes Beispiel für diese Gegenerzählung findet sich bei Bernd Stegemann:

> Durch die einseitige Fokussierung auf Fragen von Race und Gender ist dieser Diskurs weitestgehend erblindet für die Ausgrenzungen, die aus den Eigentumsverhältnissen resultieren. Ungestraft macht heute niemand mehr einen Witz, der sexistische oder rassistische Anteile hat. Über Arbeiter, prekäre Existenzen und Forderungen nach Gleichheit kann gefahrlos gelacht werden.[224]

221 Zu dieser Diagnose vgl. Eribon: Rückkehr nach Reims; Baron: Proleten, Pöbel, Parasiten; Lilla: After identity politics.
222 Dowling/Dyck/Graefe: Rückkehr des Hauptwiderspruchs, S. 413.
223 Vgl. Marchart: Die politische Differenz, S. 24, der Rorty ein Umkippen in Richtung „Linkspatriotismus" bescheinigt.
224 Stegemann: Gespenst des Populismus, S. 147.

Stegemann, dessen Kritik an der Identitätspolitik im Zusammenhang mit einem Votum für einen auf ökonomische Fragen ausgerichteten „Linkspopulismus“[225] steht, zeichnet hier das Bild einer in Geschlechterfragen und Belangen ethnischer Zugehörigkeit hyperkritischen, aber ansonsten total enthemmten Lachkultur. Diese Behauptung, der zufolge rassistischer und sexistischer Humor heutzutage auf breiter Flur geächtet sein müsste, scheint zumindest gewagt.[226] Davon abgesehen ist auffällig, dass Stegemann das Komische damit einer statischen Freund/Feind-Logik unterwirft, aus der es kein Entrinnen zu geben scheint: *Entweder* wird das Lachen über eine bestimmte soziale Gruppe tabuisiert, weil sie die Mächtigen auf ihrer Seite hat, *oder* sie hat keine Fürsprecher, dann wird sie der Lächerlichkeit preisgegeben. Man könnte Stegemanns Ansatz vielleicht zugutehalten, dass er versucht, den Ausgeschlossenen (s-)eine Stimme zu geben, aber dies geschieht mit derselben autoritären Einfallslosigkeit, die er einer auf *gender* und *race* fixierten Identitätspolitik ankreidet. Anstatt für ein befreiendes und subversives Lachen zu plädieren, für eine solidarische Komik, die nicht im Bann von Norm und Abweichung steht, liebäugelt er seinerseits mit Lachverboten, wenn er sich über die Verspottung von Armut und sozialer Ungleichheit empört.[227]

---

225 Vgl. ebd., S. 166-174.

226 Jedenfalls ist diese angebliche Neureglementierung des Lächerlichen bislang noch nicht zu den politischen Eliten durchgedrungen: Im Jahr 2019 kam die damalige CDU-Bundesvorsitzende Annegret Kramp-Karrenbauer nach einem mit transfeindlichen Witzen gespickten Karnevalsauftritt sehr wohl „ungestraft“ davon. Und etwa ein Jahr später erschien es dem damaligen Bundesminister des Innern, Horst Seehofer, als die angemessene Reaktion auf eine satirische Kolumne über Rassismus in der Polizei, eine Strafanzeige gegen die *taz* zu stellen.

227 Auffällig daran ist das schematische Verständnis von sozialen Zugehörigkeiten: Offenbar sind „prekäre Existenzen“ für Stegemann zwingend weiß und männlich. Dass ethno- und geschlechtercodierte Ungleichbehandlung immanent mit ökonomischer Ausbeutung verschränkt ist, dass also gerade „Geschlecht und Ethnizität weiterhin zuverlässige Indikatoren für geringeres Einkommen und Vermögen“ (Dowling/Dyk/Graefe: Rückkehr des Hauptwiderspruchs, S. 417) sind, bleibt außen vor. Davon abgesehen, eignet sich die historische Arbeiterbewegung kaum dazu, ökonomische und kulturelle Emanzipation, Arbeitskämpfe und Bemühungen um selbstbestimmte Lebensformen so linear gegeneinander auszuspielen. Denn auch dort stößt man, wie Jens Kastner und Lea Susemichel feststellen, auf ein „Dilemma“, das „ausnahmslos alle Identitätspolitiken betrifft“ (Susemichel/Kastner: Identitätspolitiken, S. 52): Der

Dass Stegemann von einem fragwürdigen Standpunkt aus argumentiert, heißt freilich nicht, dass an der Problematik, die bei ihm sowie – implizit und ungleich avancierter – bei Rorty aufgeworfen wird, nicht doch etwas dran ist. Denn in der Frage des Umgangs mit Humor, Ironie und Satire verdichten sich einige fragwürdige Tendenzen, die der identitätspolitischen Kritik an symbolischen Verletzungen, Mikroaggressionen und diskriminierender Sprache innewohnen:

> Politische Korrektheit ist Moral, und Moral und Humor sind nicht unbedingt Geschwister. […] Sprachregelungen sind, wie Regelung immer, autoritär, und was politisch korrekter Haltung zweifellos eignet, ist jene positivistisch-gewalttätige Identität von Sache und Begriff, die Adorno perhorresziert hat.[228]

Der Kolumnist des Satiremagazins *titanic*, Stefan Gärtner, führt hier zwei Punkte an, die in der polemisch geführten Debatte über die *political correctness*[229] auch und gerade von solchen Stimmen aufgegriffen werden, die trotz ihrer Kritik „hinter die Kernanliegen progressiver, emanzipatorischer Identitätspolitik […] nicht zurückfallen [wollen]“[230]. Zum einen, dass viele Akteure mit einem starken moralischen Impetus und einem entsprechend belehrenden Duktus auftreten, womit suggeriert wird, der Gebrauch des richtigen Jargons (mit Rorty gesprochen: des richtigen ‚abschließenden Vokabulars‘) garantiere schon für die Überwindung sozialer Ungleichheit.[231] Zum anderen wird – etwa mit Blick auf den Vorwurf der kulturellen Aneignung – vor einem Rückfall in ein essentialistisches Identitätsverständnis gewarnt, das die Möglichkeiten einer Subversion sozialer Grenzziehungen und darüber hinausweisender Solidarisierungen sträflich vernachlässigt.[232]

Kampf um die *Selbstabschaffung* des Proletariats als Klasse beginnt paradoxerweise mit der Aneignung der proletarischen Identität in gemeinsamen Erfahrungen, Praktiken und Kämpfen.

228 Gärtner: Aus Gründen.

229 Die Polemik betrifft nicht zuletzt den Begriff der *political correctness* selbst, der zumindest in Deutschland eher in rechten Kreisen gebräuchlich ist, nicht in identitätspolitischen Kontexten. Vgl. hierzu Schubert: Political Correctness.

230 Berendsen/Cheema/Mendel: Triggerwarnung, S. 10f.

231 Vgl. etwa die Kritik an überhöhten Moralvorstellungen bei Patsy L'Amour LaLove: Beissreflexe, S. 34f.

232 Vgl. Susemichel/Kastner: Identitätspolitiken, S. 86-91.

Der Hang zu einer Fixierung von Zugehörigkeiten und die zu geringe „Fehlertoleranz“[233] fallen umso stärker ins Gewicht, weil sich die Durchsetzung von differenzsensiblen Sprech- und Verhaltensweisen weitgehend auf ein akademisch geprägtes, urbanes Milieu beschränkt. In diesem Zusammenhang wird immer wieder daran gezweifelt, inwieweit solche Maßnahmen den Gruppen zugutekommen, die von Benachteiligung und Unterdrückung betroffen sind. Denn die moralische Aufladung und die Unzugänglichkeit der Diskurse lasse eher auf eine Distinktions- und Selbstoptimierungsstrategie von Bessergestellten schließen, die auf diese Weise ihr schlechtes Gewissen beruhigen wollen: „*Political correctness* ist ein Sprachspiel unter Privilegierten, das sich in der Regel in Abwesenheit derer vollzieht, um die es dabei angeblich geht.“[234] Mit dieser hermetischen Anmutung geht ein weiterer Vorwurf gegen identitätspolitische Ansätze einher, der ihnen eine Verquickung mit dem neoliberalen Strukturwandel der Gesellschaft nachsagt. Und auch diese Diagnose hat stichhaltige Argumente auf ihrer Seite: Angesichts einer Unternehmenskultur, die auf meritokratische Bilder von kultureller Vielfalt und globaler Vernetzung zurückgreift, um die Aufkündigung des nationalstaatlich-fordistischen Wohlfahrtsversprechens zu rechtfertigen, kann kein Zweifel daran bestehen, „dass bestimmte Formen der Entfremdungskritik, aber auch Diversity- und Gleichstellungspolitiken anschlussfähig an das neoliberale Projekt sind.“[235] Dass eine auf das individuelle (Fehl-) Verhalten ausgerichtete Reglementierung und die exzessive Betonung der Sprecher*innenposition dem kapitalistischen Zeitgeist nahestehen, ist kaum von der Hand zu weisen.[236]

233 Berendsen/Cheema/Mendel: Triggerwarnung, S. 16.

234 Pfaller: Erwachsenensprache, S. 40.

235 Dowling/Dyk/Graefe: Rückkehr des Hauptwiderspruchs, S. 417.

236 „Der diskurstheoretische Reduktionismus, dass ‚weiße Räume‘ und konkrete Dominanzverhältnisse durch institutionalisierte Benennungspraxis verändert werden könnten, blendet die gesellschaftlichen Mechanismen von Rassismus aus, vor allem die Tatsache, dass Rassismus eine strukturierende Funktion für Ausbeutung besitzt. Diese Funktion wird mit der Betonung individueller Verhaltenskodizes indes unsichtbar gemacht. Was bleibt, ist eine überall zu beobachtende neoliberale Innerlichkeit, die von gesellschaftlicher Veränderung nichts mehr wissen will, weil sie das Individuum gar nicht mehr als gesellschaftlich stratifiziert denken kann, sondern nur noch als individuell positioniert“ (Perinelli: Critical Whiteness, S. 87).

Aus den Widersprüchen, die sich hier feststellen lassen, ziehen einige Kritiker*innen jedoch einen reichlich überzogenen Schluss, wenn sie die partiellen Überschneidungen zwischen einigen neoliberalen und identitätspolitischen Diskursen zu einer aktiven Komplizenschaft stilisieren. Denn um aus der relativen Verbreitung in universitären Kreisen und Teilen der Kulturszene abzuleiten, es gäbe so etwas wie eine kulturelle Hegemonie der *political correctness*, muss man sich die Wirklichkeit schon arg zurechtbiegen.[237] Es würde immerhin bedeuten, dass identitätspolitische Ansätze eine größere Bedeutung für die Reproduktion von sozialer Ungleichheit hätten als die weiße, heteronormative Dominanzkultur, gegen die sie polemisieren. Auch der oben zitierte Stefan Gärtner wendet sich in diesem Sinne gegen eine überzogene PC-Kritik, die den Kämpfen gegen symbolische Diskriminierung ihren emanzipatorischen Charakter abspricht:

> Man kann der PC von links vorwerfen, autoritär, gratismoralisch, humorlos und anmaßend zu sein, und man darf bezweifeln, daß sie jene, die sie grimmig

---

237 Robert Pfaller vermutet in der heutigen Identitätspolitik gar ein besonders perfides Machtinstrument der herrschenden Klasse, um ökonomische Deregulierung und Prekarisierung voranzutreiben: „Die postmodernen Politiken wurden ausgerufen, als die hegemonialen Gruppen die Versprechungen der Moderne von Gleichheit preisgaben" (Pfaller: Erwachsenensprache, S. 25). Ganz ähnlich hört sich das bei Bernd Stegemann an, in dessen Augen die Gesellschaft gezielt einer neofeudalen Verhaltensordnung unterworfen wurde: „Die intellektuellen Eliten haben die Sprachüberwachung und ihre Codes so hegemonial ausgebaut, dass man sie als die höfische Sprache unserer Zeit bezeichnen kann" (Stegemann: Gespenst des Populismus, S. 153). Das in diesen beiden Zitaten aufgebaute Narrativ einer neoliberalen Elitenverschwörung hat etwas von einer unfreiwilligen Parodie eines hegemonietheoretischen Ansatzes: Es wird die Existenz von verborgenen Mächten suggeriert, die das Bewusstsein der Gesellschaft mit ihren Ränkespielen nach Belieben manipulieren und steuern können. Gramsci versteht unter Hegemonie etwas kategorial anderes, nämlich einen permanenten, zähen und vor allem nicht-determinierten Aushandlungsprozess von Interessenslagen, der in der kapitalistischen Gesellschaft nie wirklich an ein Ende kommt, sondern sich als beständiger Übergang von einem instabilen Gleichgewicht ins nächste vollzieht. Insofern deuten die Überlappungen zwischen Neoliberalismus und manchen identitätspolitischen Ansätzen noch lange nicht auf einen großangelegten Plan hin, sondern wären mit Gramsci eher als eine strategische Indienstnahme bzw. ein erfolgreiches Erkämpfen von Zugeständnissen zu interpretieren.

> exekutieren, zu besseren Menschen macht. Was bei allem Argwohn aber nicht aus den Augen verloren sei, ist, daß sie ihren Grund hat. Und zwar ihren schlechten.[238]

Bei allen berechtigten Vorbehalten gegen den Kritikstil, der hier um sich greift, bleibt Gärtner zufolge zu bedenken, dass es sich nicht um grundlose, aus der Luft gegriffene Forderungen handelt. Wie er am Beispiel von antirassistischen Protesten gegen Seifenwerbungen ausführt, sind die chauvinistischen Implikationen der inkriminierten Motive, Zeichen und Wörter in den allerseltensten Fällen ‚pure Einbildung'. Man könnte im Gegenteil sagen, dass die von ihnen transportierten Hierarchien und Machtasymmetrien so tief im kollektiven Imaginären verwurzelt sind, dass sie als selbstverständlich und unbedenklich gelten. In Anbetracht dessen relativiert sich der Vorwurf der Lachfeindlichkeit für Gärtner entscheidend: „Die politische Korrektheit ist gewiß humorlos; aber sonderlich humorig sind die Verhältnisse vielleicht auch nicht."[239]

Ein solches an den Verhältnissen begründetes Misstrauen gegen ein uneingeschränkt positives Verständnis des Komischen lässt sich an der Position Stuart Halls veranschaulichen. Ungeachtet seiner Wertschätzung für Michail Bachtins Karnevals- und Lachtheorie[240] sprach dieser sich gegen eine Deutung von ethnischem Humor aus, die so tut, „als ob Witze in einem Vakuum existierten, völlig losgelöst von den Zusammenhängen und Situationen, in denen sie erzählt werden"[241]. Dabei hat Hall das britische Fernsehen der 80er Jahre vor Augen, an dem ihm eine problematische Tendenz auffällt, sich im Deckmantel des Komischen über ethnische Zugehörigkeiten hinwegzusetzen:

> Jüdische Witze, die Juden unter sich erzählen, sind Bestandteil des Selbstbewusstseins der Gemeinschaft. […] Werden rassistische Witze jedoch über die Rassenschranke hinaus erzählt und unter Bedingungen, in denen Verhältnissen „rassisch" begründeter Minderwertigkeit vorherrschen, dann vertiefen Sie die *Unterschiede* und reproduzieren die ungleichen Beziehungen. Denn in dieser Situation basiert die Pointe auf dem Vorhandensein von Rassismus.

238 Gärtner: Aus Gründen.
239 Ebd.
240 Vgl. Hall: Metaphern der Transformation, S. 115-120, sowie die Ausführungen zu Bachtin in Kapitel 3.
241 Hall: Konstruktion von Rasse, S. 163.

> So reproduzieren sie die Kategorien und Verhältnisse des Rassismus, indem sie sie durch Lachen normalisieren. […] Die Zeit *mag* kommen, wo Schwarze und Weiße sich gegenseitig Witze über sich erzählen können, ohne die rassistischen Kategorien der Welt, in der sie erzählt werden, zu reproduzieren. In Großbritannien ist die Zeit dafür mit Sicherheit *noch nicht reif*.[242]

Die Gefahr, dass Komik zu einer Normalisierung und auch Erneuerung von Rassismus beitragen kann, steht für Hall demnach in einem engen Zusammenhang mit ihrer politischen Reichweite. Während er den Witzen, die innerhalb der jüdischen Gemeinschaft zirkulieren, wohlwollend gegenübersteht, gilt seine Kritik solchen Formen des Komischen, die sich ‚über die Rassenschranke hinaus' auf die Gesellschaft als Ganzes beziehen. Geht es in einem Fall um die subversive Selbstaufwertung einer Minderheit, die über ihre eigene Lächerlichkeit lacht, handelt es sich im zweiten Fall um ein hegemoniales Lachen: Seine pseudouniverselle Anmutung nivelliert und perpetuiert die rassistischen Hierarchien und Denkmuster, auf denen es basiert. Solange diese antagonistische Spaltung Bestand hat, hält Hall die Zeit für ein unbeschwertes, sozusagen farbenblindes Lachen noch nicht reif.

Mit diesem expliziten Hinweis auf die ‚Unreife' der Gesellschaft läuft einer der häufigsten Vorwürfe gegen die Identitätspolitik ins Leere – dass nämlich eine verstärkte Aufmerksamkeit gegenüber sozialen Gruppenzugehörigkeiten auf die Aufkündigung der universellen Freiheits- und Gleichheitsprogrammatik der westlichen Aufklärung hinauslaufe. Demgegenüber zeigt sich an Halls Argumentation exemplarisch, dass die sogenannten Identitätspolitiken meist weniger am Ideal des bürgerlichen Universalismus Anstoß nehmen, sondern vor allem an seinen historischen Bruchlinien, an den darin verborgenen Partikularismen.[243] Davon ausgehend scheint Hall für eine Art Burgfrieden zu plädieren, in dem die partikularen Gruppen, die dem antagonistischen Spiel von Einschluss- und Ausschluss unterworfen sind, gleichsam unter sich bleiben.

242 Ebd., S. 164.

243 „Der Vorwurf, Identitätspolitik sei partikularistisch und würde damit den Universalismus der Kämpfe um soziale Gerechtigkeit unterminieren, verkennt den ursprünglichen Impuls vieler sozialer Bewegungen, die heute als ‚identitätspolitisch' gelabelt werden: aufzuzeigen, dass und wo sich universale Versprechen als machtvolle Verallgemeinerungen der partikularen Interessen bestimmter sozialer Gruppen erweisen" (Dowling/Dyk/Graefe: Rückkehr des Hauptwiderspruchs, S. 416).

Die Frage, die sich aufdrängt, ist jedoch, ob sich dieser Vergesellschaftungsprozess zurückdrehen lässt, ob eine Rückkehr zu einem vorhegemonialen Zustand, in der nicht die falsche Allgemeinheit des Komischen dominiert, denkbar ist.[244] Mit der Existenz von globalen Kulturindustrien scheint ein solcher Burgfrieden nur schwerlich vereinbar. An dieser Stelle weist der Rückgriff auf das „alte Vokabular" des Komischen vielleicht den Weg, wie mit den Bedenken oder dem Unverständnis gegenüber dem „neuen Vokabular" der Identitätspolitik umzugehen ist: Nachdem bisher vor allem das verborgene Nachleben des Lächerlichen im Vordergrund stand, gilt es nun, sich der Frage anzunähern, wie unter diesen Bedingungen eine solidarische Erneuerung der Kategorie des Komischen aussehen könnte.

244 Auch die Forderung, sich von identitätspolitischen Themen ab- und endlich wieder ökonomischen Themen zuzuwenden, führt nicht zwingend zu einer befriedigenden Antwort auf diese Frage. Derartige Rufe nach einer „neuen Klassenpolitik" laufen eher auf den Wunsch nach Wiederherstellung des fordistischen Wohlfahrtstaats hinaus und zielen auf das ökonomische Einkommen als eine – von der Identitätspolitik angeblich sträflich vernachlässigten – Achse in der Herstellung von sozialer Ungleichheit. Dieser paternalistischen Idee von Klassen*politik*, die eine Umverteilung gesellschaftlichen Reichtums zugunsten der – ausschließlich weiß gedachten – Arbeiterklasse fordert, gebricht es im Vergleich zu den marxistischen Kategorien des Klassen*kampfs* und des Proletariats an einer entscheidenden Dimension: Statt einen gerechten Anteil am gesellschaftlichen Allgemeinen einzufordern, behaupten letztere die Möglichkeit, den Horizont einer in partikulare Interessen gespaltenen Gesellschaft zu überwinden: „Vom Standpunkt des Klassenkampfes hätte aber kein Arbeiter jemals so geredet: Nicht die Gesellschaft – wer ist das eigentlich? – hätte sie auffangen sollen, sondern die Solidarität der anderen Arbeiter/innen. Nicht die Gesellschaft hätte das Leiden der Klasse beendet, sondern einzig ihr eigenes Handeln. [...] In ihren stärksten Momenten – es waren nicht so viele, aber es gab sie – konnte die Arbeiterbewegung auf diesen abstrakt-allgemeinen Gesellschaftsbegriff verzichten, weil sie sich selbst genug war, vielleicht schon die neue Gesellschaft verkörperte" (Klopotek: Klassensprecher, S. 35).

„Ick bin ein Obama" – Das Risiko der Lächerlichkeit und die Chance des Komischen

In der bisherigen Annäherung an die hegemonialen Konfliktlinien in der Bewertung von ethnocodiertem Humor spielte das ‚Schlitzaugen'-Foto vom Heimathafen Neukölln und die damit verknüpfte Kontroverse eine herausgehobene Rolle. Ich möchte meine Durchquerung dieses alltagstheatralen Spannungsfeldes von Komik und Lächerlichkeit nun mit einer Fotografie aus einem etwas anderen öffentlichen Kontext abschließen.

Im linken Bildvordergrund des besagten Fotos[245] ist ein weißer Mann in einem schwarzen Anzug mit hellblauer Krawatte zu sehen, dessen Gesicht und Hände vollständig mit schwarzer Farbe bemalt sind. Der oberhalb des Betrachters und leicht versetzt zu ihm stehende Mann nimmt mit seinem rechten, leicht angewinkelten Arm eine Pose ein, mit der Redner typischerweise ihr Publikum begrüßen. Vor leicht bewölktem Hintergrund ist im rechten Teil des Bildes die Spitze der Berliner Siegessäule mit ihrer Goldfigur zu erkennen, die zu den ikonischen Wahrzeichen der Stadt gehört. Durch den ebenfalls ausgestreckten rechten Arm der Figur, die einen goldenen Siegeskranz emporhält, ergibt sich eine gewisse Korrespondenz zur Körperhaltung des Mannes. Ein Schriftzug links unten macht deutlich, dass es sich um ein Wahlplakat handelt: „Die PARTEI, Liste 13". Auf einem weiteren Schriftzug rechts oben steht der als Zitat gekennzeichnete Satz „Ick bin ein Obama", darunter ist der Name des auf dem Plakat abgebildeten Mannes zu lesen: Martin Sonneborn.

Martin Sonneborn ist der ehemalige Chefredakteur des Satiremagazins *titanic* und einer der Mitbegründer sowie der immer noch amtierende Gründungsvorsitzende der Partei „Die PARTEI", für die er seit 2014 auch im Parlament der Europäischen Union sitzt. Das Erkennungszeichen der PARTEI (der Name ist ein Akronym von *P*artei für *A*rbeit, *R*echtsstaat, *T*ierschutz, *E*litenförderung und basisdemokratische *I*nitiative) ist ihre offen zur Schau gestellte Farblosigkeit. Ihre Mitglieder treten in der Öffentlichkeit meist in uniformen grauen Anzügen auf, ihre Programmatik beschränkt sich auf absurde Slogans wie *„Inhalte überwinden!"* oder *„Wählt die PARTEI – sie ist sehr gut!"*. Sonneborn gibt in Interviews und Talkshows vor allem Antibotschaften zum Besten, wie etwa die, dass die PARTEI bereit sei, mit jeder

245 Vgl. https://www.facebook.com/MartinSonnebornEU/photos/d41d8cd9/212103148851484/, abgerufen am 20.07.2021.

Partei zu koalieren, die sich ihnen nur als Steigbügelhalter anbiete – oft mit dem Zusatz, dass dies nicht für eine Spaßpartei wie die FDP gelte.[246]

Im Verbund mit dieser inhaltlichen Leere profiliert sich die PARTEI, „die wahlweise als Spaß-Partei abqualifiziert oder als Satire-Partei geadelt wird“[247], vor allem durch verschiedene öffentlichkeitswirksame Aktionen. Im Jahr 2017 beispielsweise verkaufte sie in Reaktion auf Gold-Verkäufe der AfD, die sich damit eine Lücke im Parteienfinanzierungsgesetz zunutze machte – ein höherer Gesamtumsatz einer Partei führte automatisch zu einem höheren staatlichen Zuschuss – ihren Anhängern Geld unter Wert. Für eine Überweisung von bspw. 50 Euro bekam man von der PARTEI 55 Euro und, aus formalen Gründen, eine Werbepostkarte zurück.[248] Und als die NPD im Jahr 2011 in der Nähe des Jüdischen Museums Berlin eine Wahlwerbung mit dem Titel „Gas geben!“ plakatierte, auf der ihr damaliger Vorsitzender Udo Voigt auf einem Motorrad sitzend zu sehen war, entwarf die PARTEI ein Alternativplakat – mit demselben Titel, allerdings mit dem Motiv des zerstörten Unfallautos des tödlich verunglückten Rechtspopulisten Jörg Haider.[249]

In diese Reihe von satirischen Aktionen, die sich mit einer gehörigen Lust an der Provokation ausgewählten Sujets annehmen, fügt sich auch das oben beschriebene PARTEI-Plakat ein, das ebenfalls aus dem Jahr 2011 stammt. Als zentraler Bezugspunkt für den geblackfacten Sonneborn, der vor dem Hintergrund der Berliner Siegessäule mit dem Versprechen wirbt, ein Obama zu sein, dient dabei die Rede, die der damalige Präsidentschaftskandidat Barack Obama 2008 am selben Ort vor geschätzt 200.000 Menschen hielt.[250] Insofern diese breit rezipierte Rede und der eintägige Berlinbesuch Obamas als Höhepunkt des regelrechten Hypes gelten kann, der damals in den deutschen Medien um den späteren Präsidenten losbrach, erweisen sich Sonneborns Maskerade und die Ablichtung vor einschlägiger Kulisse als ein betont plumper Versuch, etwas von dieser Begeisterung abzubekommen. Die subversive Ausrichtung des Plakats wird durch den Ausspruch „Ick bin ein Obama“ unterstrichen, der auf die „Ich bin ein Berliner“-Rede

246 Vgl. hierzu Kertesz: Wir koalieren nicht mit Spaßparteien.
247 Wirth: Was kann die Satire.
248 Ebd.
249 Vgl. Beikler: Hauptsache geschmacklos.
250 Vgl. Becker/Neller: Obama-Besuch. Dieser Bericht über Obamas Berlinbesuch ist mit einem Foto bebildert, das offenbar als Vorbild für Sonneborns Plakat diente.

von John F. Kennedy anspielt, mit dem Obama während seiner Kampagne und zu Beginn seiner Amtszeit immer wieder verglichen wurde. Durch diesen Bezug auf gleich zwei vermeintliche Lichtgestalten der amerikanischen Politik ergibt sich eine Konstellation, die der medialen Überhöhung Obamas eine genüsslich zelebrierte Inauthentizität entgegensetzt. Sonneborn erscheint gerade nicht als charismatischer Hoffnungsträger, dem man seine Stimme anvertrauen sollte; seine stumpfe Wiederholung sät vielmehr Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit dieses von Obama in Reinform verkörperten Politikertypus.[251]

Die politische Brisanz des Plakats liegt freilich nicht allein in der satirisch-kritischen Reinszenierung des Berlinbesuchs Obamas, sondern im Mittel des *Blackface*: Sonneborn parodiert nicht nur die Symbolik und die Gestik von Obamas politischer Inszenierung; er eignet sich auch die Hautfarbe des ersten schwarzen US-Präsidenten an. Aus heutiger Sicht fällt auf, dass sein Auftritt als ethnischer *Crosser* im Jahr 2011 bei weitem nicht so viele – und vor allem nicht derart kontroverse – Reaktionen auslöste, wie es aufgrund derselben Praxis nur wenige Monate später am Berliner Schlossparktheater geschah. Die Theaterwissenschaftlerin Kathrin Sieg führt das „Ick-bin-ein-Obama"-Plakat dementsprechend als ein Beispiel dafür an, wie wenig problematisch der Gebrauch von *Blackface* in der deutschen Öffentlichkeit zum damaligen Zeitpunkt noch empfunden wurde.[252] *Vice versa* lässt sich an der Rezeption des Plakats ganz gut ablesen, dass die in den Jahren 2012ff. geführte *Blackface*-Debatte den öffentlichen Diskussionsstand doch gravierend verändert hat. Zwar wurde von mehreren Medien über das von Sonneborn am Berliner Ernst-Reuter-Platz feierlich enthüllte Plakat und seine Verkleidung als Obama berichtet, aber es finden sich nur zwei (bezeichnenderweise englischsprachige) Texte aus dem Jahr 2011, die die rassistischen Konnotationen seiner Ethno-Maskerade thematisieren. Zum einen ein Artikel von Moises Mendoza[253] auf der Onlineplattform *The Local*, die sich im Stil einer Lokalzeitung an ein englischsprachiges Publikum in Deutschland richtet; zum anderen ein eng daran angelehnter Bericht der britischen Tageszeitung *Daily Mail*.[254]

251 Zum charismatischen Politikstil Obamas vgl. Solty: Das Obama-Projekt, S. 1-6.

252 Vgl. Sieg: Race, Guilt and Innocence, S. 115.

253 Mendoza: Blackface.

254 Daily Mail Online: Outrage at German comedian [o. A.].

Der kurze Text von Mendoza mutet in diesem Zusammenhang beinah wie ein Vorspiel zur späteren *Blackface*-Debatte an, welches deren wesentliche Elemente bereits in sich birgt. So stellt Mendoza fest, dass der Anblick eines weißes Mannes, der sich zu parodistischen Zwecken großflächig mit schwarzer Schminke beschmiert, ungute Erinnerungen an das rassistische Genre der *Minstrelsy* weckt und unterstützt diese These, indem er zwei kritische Stellungnahmen einbringt: Tahir Della, ein führendes Mitglied der *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland*, sowie Quaide Williams, ein Vertreter der deutschen Abteilung der US-Demokraten, betonen beide den verletzenden Charakter des Plakats und bezeichnen es als exemplarisch für die alltägliche Verbreitung und Nivellierung von Rassismus in Deutschland.[255] Auch Sonneborn selbst wird von Mendoza zitiert. Angesprochen auf die Kritik an seiner Wahlwerbung verteidigt sich dieser auf eine Weise, die ebenfalls an die *Blackface*-Debatte erinnert und dortigen Versuchen ähnelt, den Rassismusvorwurf zu entkräften. So verweist Sonneborn auf die parodistischen Intentionen seiner Verkleidung und gibt an, dass ihm deren rassistische Geschichte bisher nicht bekannt gewesen sei: „If Americans associate it with that, then I'm sorry, but I'm not going to take it down."[256]

An dieser „Der-Zweck-heiligt-die-Mittel"-Einschätzung hat sich bei Sonneborn auch rückblickend wenig verändert, wie einem Interview aus dem Jahr 2020 zu entnehmen ist. Darin erwähnt er das Obama-Plakat als ein Beispiel für eine satirische Aktion, die heute kaum mehr denkbar wäre, die er aber dennoch nicht bereut:

> Vor zehn Jahren hatten wir ein Wahlplakat. Ich hatte mich schwarz angemalt und plakatiert: „Ick bin ein Obama!" Das war kurz nach Obamas Besuch und der hysterischen Verehrung, die die Berliner diesem – zumindest nicht unproblematischen – Politiker entgegengebracht haben. Ich wollte das persiflieren. Ein US-Journalist hat mich danach nachts angerufen und gefragt, ob das nicht rassistisch sei. Ich sagte: „Das ist kein Rassismus, das ist Schuhcreme." Blackfacing als Phänomen war damals niemandem von uns bekannt. Auch wenn ich das heute nicht wiederholen würde, finde ich die Aktion immer noch in Ordnung. Ich bin kein Rassist. Ganz im Gegenteil. Wir kämpfen seit Jahren für humanistische Ideale und gegen Rechtsradikale. Manchmal sogar erfolgreich. Nach unseren Aktionen sind schon DVU-Landtagsabgeordnete und FDP-Kreisvorsitzende zurückgetreten.[257]

255 Vgl. Mendoza: Blackface.
256 Ebd.
257 Zit. nach Kurianowicz: Martin Sonneborn.

Die entwaffnende Antwort, die Sonneborn dem Journalisten (es dürfte sich hierbei um den oben erwähnten Mendoza handeln) gegeben haben will, ist typisch für den von ihm gepflegten lakonischen Stil – der Kniff, nicht über die *Bedeutung*, sondern über das *Material* der Verkleidung zu sprechen, lässt die Frage gekonnt ins Leere laufen. Weit weniger gewitzt verhält sich Sonneborn indessen, wenn er im obigen Zitat zur Verteidigung auf die antifaschistische Ausrichtung der PARTEI verweist und von sich selbst feststellt, ‚kein Rassist' zu sein. Denn so wenig wie es ein hinreichender Maßstab von Rassismuskritik sein kann, ob sich jemand explizit rassistisch positioniert[258], so wenig sagen die politischen Verdienste einer Person darüber aus, ob sie in anderen Zusammenhängen nicht doch rassistisch handelt. Die entscheidende Frage ist vielmehr, inwiefern Sonneborn sich in diesem konkreten Fall einer rassistischen Praxis bedient hat – und dafür spricht wohlgemerkt nicht nur die Geschichte des *Blackface* (von der Sonneborn sagt, dass er sich dieser damals nicht bewusst gewesen sei), sondern auch die performative Struktur einer Verkleidung, die schwarze Menschen auf ein phänotypisches Merkmal

258 Wenn Rassismus als eine Frage von bewussten Einstellungsmustern behandelt wird, besteht zum Beispiel die Gefahr, die Kontinuitäten zwischen einem offenen, biologisch-deterministischen Rassismus und seiner heutigen kulturalistisch-nationalistischen Form aus dem Blick zu verlieren; außerdem wird die faktische gesellschaftliche Wirksamkeit von essentialistischen Konstrukten wie ‚Rasse' auf ein Problem der subjektiven Haltung verkürzt, die strukturell-objektive Seite des Phänomens ausgeklammert. Gegen beides empfiehlt sich eine Perspektivumkehr, die nicht die willkürlichen, historisch variablen Begründungsmuster in den Mittelpunkt stellt, sondern vom Wissen der Betroffenen ausgeht: „Den Rassismus ohne große subjektvivisektionistische Eingeweideleserei zu objektivieren, ist gar nicht so schwer, man muss nur die Expertise derer zum Sprechen bringen, die er meint, die er verfolgt […]. Was das ist, Rassismus, wissen die besser als die Rassisten, welche es allzugenau gar nicht wissen dürfen, da von ihrer Seite her ein der Angelegenheit nicht äußerliches, sondern vielmehr unveräußerlich zentrales Element von Unterbestimmtheit, definitorischer (also nicht nur: moralischer) Unsauberkeit mitspielt. Denn wie bei jeder Sorte von Machterwerb und Machterhalt, Produktion und Verteilung, Praxis und Hexis, die sich auf Unrecht, das heißt auf eine nicht vertragsförmig von beiden Parteien ausgehandelte […] Autoritätsbeziehung gründen, gilt auch bei der rassistischen Souveränität […] die Daumenregel von Carl Schmitt, souverän sei, wer über den Ausnahmezustand entscheide" (Dath/Kirchner: Der Implex, S. 150).

reduziert und sie als Abweichung von der ‚normalen' weißen Hautfarbe ausstellt.

Sonneborns Argumentation erinnert an Stephanie Aehnelts Umgang mit den kritischen Reaktionen auf das im Eingangsbereich des Neuköllner Heimathafens ausgestellte Foto, die zur Entkräftung der Vorwürfe gegen sie ebenfalls auf die multikulturelle und humoristische Ausrichtung des Theaters verwies. Doch während Aehnelts Verhalten im Jahr 2014 als fadenscheiniger Versuch gewertet wurde, Deutungshoheit zu wahren und dazu führte, dass auch das Programm des Heimathafens kritisch diskutiert wurde, blieb eine vergleichbare Zuspitzung im Fall des Obama-Plakats aus. Diese unterschiedliche Resonanz kann man als Zufall abtun – oder als ein Indiz dafür werten, wie grundlegend die dazwischenliegende *Blackface*-Debatte den Diskurs über rassistischen Zeichengebrauch verändert hat. Ein nicht zu unterschätzender Faktor scheint aber auch, dass sich in Sonneborns Fall deutlich mehr Aspekte identifizieren lassen, die über eine symbolische Verletzung hinausweisen bzw. anders mit dieser Möglichkeit umgehen: Aehnelt versucht, ihr ‚Schlitzaugen'-Foto in einen humoristischen Kontext zu stellen, um die herabsetzende Wirkung als Missverständnis abzutun – womit sie übersieht, dass man ihre Geste auch und gerade als Scherz rassistisch werten kann. Demgegenüber wird der provokative Charakter im Fall des genretypisch überzeichneten „Ick-bin-ein-Obama"-Plakats nicht in Abrede gestellt, sondern ist Teil des satirischen Kalküls. Wenngleich Sonneborn vorgeblich von den rassistischen Konnotationen seiner Ethnomaskerade überrascht wurde, erscheint es durchaus gewollt, dass seine grelle Parodie auf Obamas Berlin-Besuch ästhetische und politische Geschmacksgrenzen herausfordert und überschreitet.

Im Vergleich der beiden Fotos ergibt sich somit ein Unterschied zwischen einem bewussten Spiel mit dem eigenen Empörungs- und Irritationspotential und einem Humorverständnis, das sich die Hände nicht schmutzig machen will. Diese Beobachtung entspricht einer Differenzierung, die der Komiktheoretiker Uwe Wirth in einem Aufsatz über Sonneborns Satire-Partei vorgenommen hat. Darin analysiert er die Aktionen der PARTEI als eine neuartige Strategie, satirische Kritik an gesellschaftlichen Missständen zu artikulieren. Diesen von ihm auf den Begriff einer „real-satirischen Wende"[259] gebrachten Stil beschreibt Wirth als Abkehr von einem traditionellen Verständnis von Satire als einer Kunstform, die gesellschaftliche

259 Wirth: Was kann die Satire.

Zustände stets aus der Distanz und im impliziten Einverständnis mit dem Publikum zu kritisieren pflegte:

> Diese Haltung, auf die man sich seit der Aufklärung und ihrer Indienstnahme der Satire als polemisches Werkzeug der Gesellschaftskritik gern beruft, ist in den letzten Jahrzehnten zunehmend unglaubwürdig geworden. Zum einen, weil wir den Satirikern nicht mehr glauben, dass sie wirklich eine ‚quasi-transzendentale' Position der Gesellschaftskritik außerhalb des Systems einnehmen können; zum anderen, weil wir grundsätzlich nicht mehr glauben, dass sich durch satirische Gesellschaftskritik unser Gesellschaftssystem überhaupt verändern ließe.[260]

Wie am Schlagwort des ‚Quasi-transzendentalen' deutlich wird, überschneidet sich diese Analyse der PARTEI indirekt mit der Frage eines postfundamentalistischen Verständnisses des Komischen. Die politische Wirkungslosigkeit von Satire und ihr haltlos gewordener Anspruch, „*reine Kritik* an den Zuständen üben zu können"[261], verweisen auf eine institutionelle Krisensituation, in der die gesellschaftliche Funktion von Satire einerseits radikal in Frage gestellt wird, sich andererseits in bestehenden Routinen zu erschöpfen droht. Auf diese Ausgangslage reagieren Sonneborn und die PARTEI Wirth zufolge mit einer „für unsere Mediengesellschaft rekonfigurierte[n] Form der Satire"[262], die sich durch einen subversiven Bezug auf mediale Aufmerksamkeitsökonomien auszeichne. Anstatt sich auf den der Satire zugewiesenen Platz in der Öffentlichkeit zu beschränken, trete die PARTEI eher als ein Konkurrent anderer politischer Parteien und Akteuren auf, der sich derselben Strategien wie sie bediene. Wie Wirth unter Bezug auf die politische Topologie Jacques Rancières ausführt, bestehe das politische Moment der PARTEI daher weniger darin, in alter satirischer Tradition auf soziale Missstände hinzuweisen, sondern auch und zugleich darin, einen medialen Raum zu erschaffen, „um dort die Zustände und die Missstände eines partiell paradoxen Gesellschaftssystems sichtbar zu machen"[263]. Diese (Re-)Konfiguration und (Neu-)Erschaffung des öffentlichen Raums gelingt der PARTEI Wirth zufolge vor allem deshalb, weil sie die Aporien

260 Ebd.

261 Ebd.

262 Ebd.

263 Ebd. Wirth bezieht sich hier auf die *Zehn Thesen zur Politik* (Rancière: Zehn Thesen zur Politik).

der Politik nicht von einem externen Standpunkt aus kritisiere, sondern mit ihren satirischen Aktionen von innen heraus entlarve. Diesbezüglich sieht er als zentrales Charakteristikum der PARTEI an,

> dass sie sich in ihrer Mimikry fragwürdiger Praktiken politischer Akteure *selbst* als fragwürdiger Akteur offen zur Schau stellt. Dieses *Sich-selbst-offen-Zur-Schau-Stellen* ist genau die Differenz, die aus einer fragwürdigen Praktik eine subversive Performance macht.[264]

Das „Ick-bin-ein-Obama"-Plakat, auf das Wirth selbst nicht eingeht, entspricht dem von ihm beschriebenen Schema: Sonneborns parodistisches Reenactment von Obamas Berlinbesuch, das sich offen als Kopie zu erkennen gibt, legt es darauf an, eine latente Fragwürdigkeit des Originals hervorzukehren. Doch bedeutet diese subversive Ausrichtung des Plakats nun, dass hier ein Fall vorliegt, bei dem der Gebrauch von *Blackface* einmal nicht dem Bereich des Lächerlichen, sondern dem des Komischen zuzuordnen wäre? Aus der Perspektive einer *post*fundamentalistischen Theorie des Komischen ist klar, dass es sich nicht so eindeutig verhält und es sich bei den politischen Implikationen, die Wirth der Satire-Partei zuschreibt, um keine abschließende, sondern eine *anfechtbare* Begründung handelt. Denn man kann die parodistische Absicht Sonneborns durchaus zur Kenntnis nehmen und trotzdem, aus wieder anderen Gründen, zu dem Schluss gelangen, dass dieser Impetus die degradierenden Aspekte seiner Verkleidung auf gar keinen Fall zu rechtfertigen vermag. Exemplarisch durchgeführt findet sich dieses Argument in Steffen Kaupps Dissertationsschrift über transkulturelle Satire im deutsch-türkischen Migrationskontext. Für Kaupp, der das Plakat zu Beginn seiner Arbeit als Beispiel für die Schwächen der deutschen Gegenwartssatire im Umgang mit ethnischen Stereotypen diskutiert, steht Sonneborns Ethnomaskerade in einem fundamentalen Widerspruch zu seinem satirisch-kritischen Wirkungsanspruch:

> While certainly delivering a critical commentary about the German political establishment, Sonneborn's satire at the same time also achieves this critical work at the expense of buying into a long history of racist oppression, which in a way negates the whole idea of satire, as it is commonly understood as a mouthpiece for the disenfranchised.[265]

264 Ebd.

265 Kaupp: Transcultural Satire, S. 5.

Die hier in aller Kürze vorgenommene Abwägung zwischen dem satirischen Gehalt des Plakats und seinem verletzenden Potential endet mit einem unmissverständlichen Urteil: Der Rückgriff auf das zutiefst mit rassistischer Diskriminierung verknüpfte Mittel des *Blackface* ist für Kaupp schlicht unvereinbar mit dem gesellschaftskritischen Anspruch von Satire, der in seinen Augen eine immanente Verpflichtung auf Solidarität mit den Ausgeschlossenen mit sich bringt. Dazu ist freilich anzumerken, dass sich die obrigkeitskritische Aussage des Plakats und der geblackfacte Sonneborn nicht ganz so klar voneinander trennen lassen, wie sich das im obigen Zitat anhört. Wie auch Kaupp kurz andeutet[266], richtet sich das Plakat nicht ausschließlich gegen das Establishment der deutschen Politik und die mediale Überhöhung Obamas hierzulande; es geht auch um die Person Obamas und darum, mit dem Mittel der satirischen Provokation Kritik an dieser zu üben – an Obama als Wahlkämpfer, der mit seiner Präsidentschaftskampagne neue Maßstäbe in der digitalen Kommunikation, im rhetorischen Auftreten und choreographischer Planung gesetzt haben soll, was man ihm ebenso als übermäßiges Pathos oder gar Manipulation auslegen könnte; an Obama als einem Präsidenten, der im Vergleich mit seinem Nachfolger überaus gut wegkommen mag, dessen politische Bilanz sich aber auch als Ansammlung von unvollendeten und halbherzigen Reformprojekten zusammenfassen lässt.[267]

Weil Sonneborns Satire auch die Absicht verfolgt, diese andere Seite des Politikers Obama sichtbar zu machen, ist es nicht ohne weiteres möglich, eine saubere Grenze zwischen einem problematischen und einem legitimen Teil des Satire-Plakats zu ziehen. Denn zum Gesamtbild Obamas, wie immer man nun zu ihm stehen mag, gehört auch dessen Ethnizität dazu:

266 Vgl. ebd., S. 4.

267 „Das Krankenversicherungsprojekt endete in der Praxis als unentwirrbares Knäuel von desaströsen Deals mit Gesundheitsunternehmen wie Humana, United-Health Group und Wellpoint. Den Weg zur grünen Energie säumten Absprachen mit Konzernen wie General Electric und Duke Power, die sich die neuen Auflagen leisten können und so die schwächere Konkurrenz aus dem Feld drücken, deren Belegschaft damit auf der Straße steht und die Statistik in Richtung der schlechtesten Beschäftigungsquote seit den Siebzigern verschieben hilft. Die Absicht besserer Behandlung Terrorverdächtiger fasste der Lehrer [gemeint ist Obama, H. R.] in der Ankündigung zusammen, Guantánamo zu schließen; es geschah nicht. Die Politik des Ausgleichs führte von einer wunderschönen Rede in Kairo zu Drohnentod, NSA-Skandal und einem Riesenmilitärbudget“ (Dath: Niegeschichte, S. 461).

> Von Anfang an wurde Obama im Wahlkampf als möglicher, erster schwarzer Präsident der Vereinigten Staaten wahrgenommen. Kein schreibender Beobachter der Primaries und dann der eigentlichen *Election Campaign* ließ es sich nehmen, die Hautfarbe des Kandidaten vor jeglicher Beschäftigung mit dessen Themen und Forderungen zu markieren. Obama stand für einen Politikwechsel, für eine personelle Erneuerung der herrschenden ‚Kaste' in Washington und für einen partnerschaftlicheren Zugang Amerikas zur Weltpolitik – aber vor alledem stand er für die politische Teilhabe von rund 45 Millionen farbigen US-Bürgern am höchsten Amt der Republik. Diese brisante und elementare Komponente des Wahlkampfs kam auf allen öffentlichen Versammlungen, in allen Werbespots und Medienevents zur Geltung, noch bevor der Kandidat eine Forderung formuliert oder einen Satz ins Mikrofon gesagt hatte.[268]

Wie Matthias Warstat hier bezüglich der körperlichen Aspekte von Obamas Rhetorik feststellt, waren und sind dessen Hautfarbe und die Zuschreibung ‚Schwarz' irreduzible Bestandteile seiner öffentlichen Wahrnehmung, die erheblich zur Plausibilität des Images vom Reformer, der nicht zum (*weißen)* Establishment gehört, beigetragen haben. Meines Erachtens liegt hierin der Punkt, an dem das „Ick-bin-ein-Obama"-Plakat scheitert, an dem es ästhetisch misslingt. Zwar trägt Sonneborn, dessen subversiver Charme als Vorsitzender der PARTEI viel mit seinem biederen ‚biodeutschen' Aussehen zu tun hat, dem Umstand, dass Obamas Ethnizität eine bedeutende Rolle für seine Glaubwürdigkeit und seine Popularität gespielt hat, mit seinem Auftritt als ethnischer Crosser in gewisser Weise Rechnung; aber mit dem Mittel des *Blackface* bedient er sich aus dem symbolischen Repertoire ebenjener rassistischen Verhältnisse, die abzumildern zu den wichtigsten Hoffnungen zählt, die sich mit Obama verknüpfen und wegen denen er gewählt wurde.

Diese ästhetische Dissonanz wird von Steffen Kaupp an der *Positionalität* Sonneborns festgemacht*:* Sein zentrales Versäumnis bestehe darin, sich nicht damit auseinanderzusetzen, welche Assoziationen es aufrufe, wenn er als „a middle-class, white satirist"[269] in dieser Verkleidung auftrete. Mit Uwe Wirth könnte man ergänzen, dass die Plakat-Aktion hier den Fehler begeht, von einem unmarkierten Standpunkt aus ‚reine' Kritik an Obama üben zu wollen. Denn im Umgang mit dem *Blackface* ist vom Gestus des ‚Sich-als-fragwürdigen-Akteur-zur-Schau-zu-stellens', in dem für Wirth die subversive

268 Warstat: Obamas Körper, S. 178.

269 Kaupp: Transcultural Satire, S. 5. Vgl. ergänzend seine Ausführungen zu Positionalität und *colourblindness* auf S. 28-33.

Kraft der PARTEI liegt, wenig zu sehen. Stattdessen wird das Plakat durch den geblackfacten Sonneborn zu einem unfreiwilligen Vexierbild[270], das zwischen parodistischer Kritik an Obama und der verletzenden Erneuerung eines Machtgefälles von Norm und Abweichung hin- und herpendelt.

Diese Kippbewegung lässt sich anhand eines nicht unbedingt naheliegenden theoretischen Querverweises nachvollziehen, nämlich mithilfe von Helmuth Plessners *Grenzen der Gemeinschaft*[271]. Zwar handelt es sich bei Plessner um eine einschlägige komiktheoretische Position, aber dies bezieht sich eher auf seine Untersuchung *Lachen und Weinen*[272]. Die 1924 erschienene Grenz-Schrift hingegen ist ein Text, dessen Stoßrichtung viel mit dem politischen Kontext der Weimarer Republik zu tun hat: Plessner entwirft darin eine Sozialtheorie, die die Distanz, die Unverbundenheit und die Anonymität der Gesellschaft emphatisch gegen verschiedenste radikale Entwürfe von politischer Gemeinschaft (das sind für Plessner vor allem die völkische *Bluts-* und die kommunistische *Sach*gemeinschaft) verteidigt. Auf den ersten Blick steht das von Plessner hochgehaltene Verhaltensethos in größtmöglichem Gegensatz zu identitätspolitischen Stimmen, die in antirassistischen Kontexten mit der individuellen Betroffenheit und der kollektiven Zugehörigkeit argumentieren. Es wirkt eher wie eine Steilvorlage für diejenigen, die der leidigen Frage nach der „Positionalität"[273] das Ideal einer betont

270 Die Metapher des Vexierbildes wird hier in einem etwas anderen Sinn verwendet als es im theaterwissenschaftlichen Kontext üblich ist. In Erika Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen (Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen) steht das Stichwort der „perzeptiven Multistabilität" für ein mögliches Hin- und Herspringen der Wahrnehmung zwischen einer Ordnung der ‚Präsenz' und einer Ordnung der ‚Repräsentation' (vgl. ebd., S. 150f., sowie S. 256ff.). Ob und wie es bei den Zuschauer*innen zu diesem im Gegenwartstheater gezielt anvisierten Umschlag kommt, wird als ein „emergentes Phänomen" (ebd., S. 257) beschrieben, für das „kein Grund angegeben werden kann" (ebd.). Demgegenüber liegt hier ein Vexierbild vor, das weniger aus einer phänomenalen und einer semiotischen Bildebene besteht, sondern vielmehr aus zwei konkurrierenden Erfahrungsweisen des *Verhältnisses dieser beiden Ebenen*. Die Frage, welche dieser beiden Möglichkeiten wahrgenommen wird, bzw. wer welche in den Vordergrund stellt, erscheint somit alles andere als nachrangig, sondern als der genuin politische Aspekt des Ganzen.

271 Plessner: Grenzen der Gemeinschaft.

272 Plessner: Lachen und Weinen.

273 Zu den bekanntesten Konzepten Plessners zählt die Idee einer *exzentrischen* Positionalität des Menschen, der nicht auf sein (positionales) Körper-Sein

unpersönlichen Debattenkultur entgegenhalten, die in der Erörterung kollektiver Belange konsequent von individuellen Befindlichkeiten und Statusunterschieden abstrahiert.[274] Das Interessante an Plessners Plädoyer für eine möglichst affektneutrale, geradezu unterkühlte Öffentlichkeit ist jedoch, dass er dieses Modell an eine politische Schutzfunktion knüpft. Denn der von Zurückhaltung und Reserviertheit geprägte gesellschaftliche Umgangsstil, den er skizziert, hat den Zweck, dass das verletzliche, nackte, menschliche Selbst nicht seiner Würde beraubt wird:

> Zwischen den Polen der Gemeinschaft, Blut und Sache, spannt sich das ungeheure Gebiet einer noch nicht politisch und ökonomisch faßbaren, gewissermaßen unbestimmten Öffentlichkeit, mit der das ganze Risiko der Erniedrigung menschlicher Würde gegeben ist. Hier ist das oberste Gebot für

---

und -Haben festgestellt sei, sondern selbst den „Umschlag" (Plessner: Lachen und Weinen, S. 242) oder „Ausgleich" (ebd.) zwischen diesen beiden Existenzweisen vollziehen kann und muss. Ein häufiges Missverständnis besteht diesbezüglich in der Gleichsetzung von ‚Exzentrität' und ‚Körper-Haben', als ob Plessner die *conditio humana* im planvoll-abständigen Verhältnis zum Körper-Sein aufsuchen würde – was er ausdrücklich nicht tut: auch Tiere existieren „in dieser Trennung – keine Bewegung, kein Sprung wäre […] möglich ohne sie" (ebd.), allerdings stellt sich dort die Vermittlung von Sein und Haben nicht als „Problem" (ebd.). Volker Schürmann (Schürmann: Souveränität als Lebensform, insbesondere S. 94-104, sowie 134ff.) schlägt vor, Exzentrität nicht als Eigenschaft, sondern als ein Prinzip oder Dispositiv der *Ansprechbarkeit* des Menschen zu verstehen.

274 Vgl. etwa die Kritik an identitätspolitischen Artikulationsstrategien in Robert Pfallers *Erwachsenensprache*, die zwar nicht explizit auf Plessner Bezug nimmt, wo aber nahezu deckungsgleich als entscheidende – und angeblich bedrohte – Errungenschaft der bürgerlichen Öffentlichkeit die Distanznahme zum eignen Ich beschrieben wird: „Gerade diese Fähigkeit, im öffentlichen Raum das eigene, vermeintlich authentische Selbst hintanzuhalten, war die entscheidende Tugend mündiger Bürger". (Pfaller: Erwachsenensprache, S. 24). Ein Beispiel für eine direkte Vereinnahmung Plessners wäre der Soziologe Wolf Lepenies, demzufolge mit den *Grenzen der Gemeinschaft* auch die sogenannte Willkommenskultur des Jahres 2015 als Ausdruck einer moralinsauren ‚Gemeinschaftsideologie' zu bestimmen wäre – außer Acht lassend, dass man mit Plessner mindestens dasselbe über völkisch-konservatives Überfremdungsdenken und Sozialhygienetum sagen könnte und redlicherweise auch müsste. Vgl. Lepenies: Ein moralischer Parvenü.

> den einzelnen, sich nicht dadurch auszuschalten, *daß er sich lächerlich macht* [Meine Hervorhebung, H. R.].[275]

Über allem, was in der Sphäre der Öffentlichkeit geschieht und nicht in der Rückhaltlosigkeit gemeinschaftlicher Bindungen aufgeht, schwebt für Plessner das hier angedeutete „*Risiko der Lächerlichkeit*"[276], welches sich seines Erachtens nie ganz bannen lässt: „[A]ller ungehemmten Affektäußerung"[277] wohnt ihm zufolge potentiell der Umschlag von Würde und Integrität in „absolute Schutzlosigkeit"[278] inne. In dieser Möglichkeit liegt der programmatische Ausgangspunkt für sein distanzbasiertes, eminent theatrales Gesellschaftsmodell – Gesellschaft im emphatischen Sinne als respektvolles Maskenspiel, in dem alle Personen das Recht (aber auch die Pflicht) haben, ihr Gesicht zu wahren.[279]

Der Berührungspunkt zwischen den *Grenzen* und der bisherigen Analyse des „Ick-bin-ein-Obama"-Plakates liegt also darin, dass Plessners Gesellschaftstheorie das Verhältnis zwischen persönlicher Verletzbarkeit und der Eigenlogik des öffentlichen Raums auslotet. Seine Wertschätzung für die „Künstlichkeit, Irrealisiertheit und Maskiertheit des öffentlichen

---

275 Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 80f. Zur Abgrenzung von ‚Gesellschaft' und ‚Gemeinschaft' vgl. auch ebd., S. 58f. Dort ordnet Plessner ein physikalisches Fachgespräch explizit der Skala der Gemeinschaft zu und frönt somit nicht dem notorischen, mit Ferdinand Tönnies assoziierten Dualismus von Gesellschaft als der genuin modernen und Gemeinschaft als der primitiv-vormodernen Form des sozialen Zusammenlebens. Er verwendet dieses Begriffspaar eher im Sinne eines Kontinuums, in dessen unbestimmter Mitte die Gesellschaft, an dessen Enden (bzw. *Grenzen*) hingegen die Gemeinschaft liegt.

276 Ebd., S. 70.

277 Ebd., S. 71.

278 Ebd., S. 73.

279 Vgl. hierzu Warstat: Soziale Theatralität, S. 61-81, der das von Plessner in den *Grenzen* konturierte Theatralitätsverständnis als eine defensive Sozialethik charakterisiert: „Die theatrale Logik der Öffentlichkeit besteht für Plessner darin, dass jeder Teilnehmer und jede Teilnehmerin des öffentlichen Lebens darum weiß, das *alle* Mitwirkenden dieses öffentlichen Geschehens elaborierte Maskierungsstrategien einsetzen. [...] Spielst du mir etwas vor, dann spiel ich dir was vor – auf diese Weise wahren beide Seiten ihr Gesicht: Gesichtswahrung als realistisches, allerdings auch bescheiden und gänzlich defensiv anmutendes Ziel einer Ethik der Öffentlichkeit" (ebd., S. 73f.).

Menschen"[280] steht und fällt mit der Überzeugung, dass durch theatrale Abständigkeit die Würde und Individualität des Menschen geschützt wird. Auf einer rein formalen Ebene scheint das Plakat dieser Logik zunächst zu entsprechen, da es ja durch die Verkleidung Sonneborns und seinen offen ausgestellten Inszenierungscharakter recht offenkundig theatrale Züge trägt. Allerdings erfüllt die satirische Aktion eine andere wichtige Voraussetzung von Plessners Öffentlichkeitsverständnis nicht. Denn dieses knüpft sich irreduzibel an ein „Prinzip der Gegenseitigkeit. Jeder gibt dem anderen so viel Spielraum, als er selbst beansprucht, erst aus dem Gegeneinander der einzelnen Maßnahmen darf sich die Vergrößerung des einen Spielraums auf Kosten des anderen entwickeln"[281]. Eine solche Gegenseitigkeit lässt das „Ick-bin-ein-Obama"-Plakat vor allem an einer Stelle vermissen, nämlich hinsichtlich Sonneborns Auftritt als ethnischer *Crosser,* der der von Plessner beschriebenen Dialektik von schützender Maske und drohender Bloßstellung ein hohes Maß an Plausibilität verleiht – liegt doch in dieser Spannung die entwürdigende Logik des *Blackface*: Der verkleidete weiße Akteur verhüllt nicht nur sich, sondern stellt auch die Unmaskiertheit all jener heraus, die auf das körperliche Merkmal der schwarzen Hautfarbe festgelegt werden, die also nicht den Status einer *Person* genießen. Diese performative Asymmetrie zwischen schwarzer Haut und der Maske als weißem Privileg steht dem in den *Grenzen* konturierten Theatralitätsmodell diametral entgegen.[282] Der dort beschriebene Umgang mit dem ‚Risiko der Lächerlichkeit' sieht vor, dass alle in der Öffentlichkeit etwas aufs Spiel setzen – „wenn man sich

280 Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 94.

281 Ebd., S. 101.

282 Nicht unerwähnt sollte freilich bleiben, dass man Plessner wohlwollend und auch etwas selektiv lesen muss, um ihn *so* zu lesen: Es gibt in den *Grenzen* seitenweise Passagen, in denen sich Plessner völkischer und rassistischer Argumentationsfiguren bedient (vgl. etwa die Polemik gegen den sozialistischen Internationalismus: Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 49ff.) – was auch kein einmaliger Ausreißer ist, sondern sich wenige Jahre später in seinem zweiten, erstmals 1931 erschienenen Entwurf einer politischen Anthropologie (Plessner: Macht und menschliche Natur), wiederholen und verschärfen wird. Ich teile zwar Axel Honneths Einschätzung, dass der „machtpolitische Rassismus" (Honneth: Plessner und Schmitt, S. 27), dem Plessner bisweilen das Wort redet, seinem an der Menschenwürde orientierten Öffentlichkeitsmodell elementar zuwiderläuft (vgl. ebd., S. 25-28.), aber das ändert nichts an den Stellen selbst.

in die Gefahr begibt, andere zu verletzen *und von anderen verletzt zu werden* [meine Hervorhebung, H. R.]"[283].

An den bisher untersuchten medialen und alltagstheatralen Formen ethnocodierten Humors ist deutlich geworden, dass diese Waffengleichheit in der Realität nicht immer gegeben ist. Während im theatralen Gefüge des Lächerlichen erbittert um die Übergänge von Spiel und Ernst gerungen wird, klingt es bei Plessner in den *Grenzen* jedoch so, als ob es tatsächlich allgemeingültige Spielregen und Schutzmaßnahmen gäbe, auf die sich alle Akteure im Vorhinein verständigt hätten. Dass es soziale Umstände gibt, in denen die Masken unfreiwillig fallen gelassen, weggerissen oder vorenthalten werden, bleibt nahezu unerwähnt: „Plessners Gesellschaftsmodell [...] betrifft Masken aller Art, betrifft aber kaum dasjenige, was unter der Maske anzutreffen ist."[284]

Obwohl Plessner diese Ebene in seinem Gesellschaftsmodell weitgehend ausklammert und in gewisser Weise am gesellschaftlichen Status Quo „vorbeischreibt"[285], thematisiert er die Konflikthaftigkeit und die Fragilität des sozialen Miteinanders indirekt, wenn er die theatralen Verkehrsformen der Öffentlichkeit in einer geradezu martialischen Sprache beschreibt: „Das Individuum muss zuerst sich eine Form geben, in der es unangreifbar wird, eine Rüstung gleichsam, mit der es den Kampfplatz der Öffentlichkeit betritt."[286] Wegen dieser feudal-aristokratischen Metaphorik, die sich durch den gesamten Text zieht[287], ist Plessner verschiedentlich eine antimoderne Tendenz zugeschrieben worden, prominent in Helmut Lethens Re-Lektüre der *Grenzen*. Ähnlich wie Carl Schmitt gehe Plessner von einer zutiefst feindseligen Logik des Sozialen aus und sei ganz darauf fixiert, den Ausbruch von Willkür, Unordnung und Gewalt durch extreme Schutzmaßnahmen zu verhindern:

283 Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 106.

284 Warstat: Soziale Theatralität, S. 76.

285 „Plessners Philosophie schreibt an der sozialen Ungleichheit und deren Bedingungen und deren dauernder Reproduktion vorbei" (Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 12).

286 Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 82.

287 Neben der „Rüstung" beschreibt Plessner alltägliche Interaktionen mit weiteren gewöhnungsbedürftigen Begriffen wie „Diplomatie", „Takt", „Zeremoniell" oder „Nimbus".

> Plessners Aufmerksamkeit entgehen freilich die Situationen, in denen der Auftritt *mit* Rüstung unfreiwillig komisch wirkt, in denen ungerüstet zu sein angemessener wäre, und die soldatische Montur zum Indiz des heroischen Unsinns wird, weil sie die Ambition aufrecht erhält, sinnvoll zu sein. […]. Die Fixierung auf Situationen, in denen nur das gepanzerte Ich dem Fluch der Lächerlichkeit zu entgehen scheint, ist symptomatisch für die neusachliche Intelligenz der [Weimarer, H. R.] Republik. Hierin sind auch die Anschlussstellen der Konzepte Carl Schmitts zu suchen.[288]

Diese Deutung der *Grenzen der Gemeinschaft* als einer autoritären Verhaltenslehre, der jeder Sinn für das Komische abgehe, erscheint jedoch als ein *wishful misreading*[289]; sie übergeht die zahlreichen Stellen, an denen Plessner

288 Lethen: Verhaltenslehre der Kälte, S. 91. Die vor Lethen bereits bei Rüdiger Kramme (Kramme: Plessner und Schmitt) zu findende These, Plessners Gesellschaftstheorie sei höchst kompatibel mit Schmitts politischer Ontologie wird nicht zuletzt durch gegenseitige Verweise gestützt: In *Macht und menschliche Natur* bringt Plessner die von ihm hier proklamierte Unergründlichkeit des Menschen mit dem Schmitt'schen Freund-Feind-Prinzip in Verbindung (Plessner: Macht und menschliche Natur, S. 141ff. sowie S. 191ff.), während Schmitt in die zweite Auflage des *Begriff des Politischen* einen Passus eingefügt hat, der Plessners politische Anthropologie dafür lobt, dass sie nicht die Augen vor der Möglichkeit eines ‚bösen', ‚gefährlichen' Wesen des Menschen verschließe (vgl. Schmitt: Der Begriff des Politischen, S. 56). Zu den Grenzen dieser Affinität vgl. Honneth: Plessner und Schmitt, wonach die Unterschiede zwischen Schmitts Souveränitätsverständnis und Plessners Votum für die wechselseitig-spielerische Distanznahme im öffentlichen Raum derart gravierend ausfallen, dass Plessner Schmitt nur da nahekommt, „wo er sich selber sehr fremd geworden ist" (ebd., S. 28).

289 Vgl. die scharfe Kritik an Lethens Plessner-Bild bei Joachim Fischer (Fischer: Panzer oder Maske, S. 80-91), der den Ansatz, die *Grenzen* nicht als Gesellschaftstheorie, sondern als „Verhaltenslehre" zu lesen, einen ebenso spöttischen wie aufschlussreichen Vergleich unterzieht: „Plessners Schrift über die ‚Grenzen der Gemeinschaft' als ‚Verhaltenslehre' zu lesen ist wie Kants ‚Kritik der reinen Vernunft' als Brevier der privaten Denkkunst nehmen; auch dabei kommt etwas heraus, aber Kants Anspruch, Geltungsgrenzen von Erkenntnis zu begründen, ist beiseite gesetzt. ‚Grenzen der Gemeinschaft' meint von der kritischen Methode der Philosophie her ja nicht Verwerfung der Gemeinschaft, sondern Bedingungen der Möglichkeit von Gemeinschaft anzugeben, die zugleich die Grenzen ihrer Geltung sind. […] [D]urch die Zurückweisung

den Vertretern eines gesellschaftsfeindlichen „Gemeinschaftsradikalismus“[290] seinerseits vorwirft, dass sie den spielerischen und künstlichen Charakter der Öffentlichkeit „ins Lächerliche ziehen. Ihr Wertrigorismus ist auf Unerbittlichkeit und Ernst gestellt und […] hat keinen Sinn für die Ernsthaftigkeit der Heiterkeit, für die Schwermut der Grazie und das Bedeutsame der verhüllenden, nichtssagenden Liebenswürdigkeit“[291].

Auch wenn Plessner selbst nicht dezidiert zwischen Komik und Lächerlichkeit unterscheidet[292], geht sein Gesellschaftmodell somit keineswegs in der Vermeidung des Lächerlichen auf. Seine eindringliche Kritik an den „Gemeinschaftsapologeten“[293], die ihr nur mit Geringschätzung und Verachtung begegnen und überall bedrohliche und amoralische Unwägbarkeiten sehen würden, erteilt vielmehr allen Sehnsüchten nach einer Form von Sozialität, die *nicht* diesem Risiko ausgesetzt wäre, eine entschiedene Absage: „Keine naturhafte, keine geistige, keine seelische Bindung einer Gemeinschaft ist […] so stark, dass ihr Bruch ganz aus dem Bereich der Möglichkeit rückt“[294]. Insofern Plessner mit der Begrenztheit von Gemeinschaft nicht hadert, sondern vehement Partei für die Offenheit und Unbestimmtheit des Gesellschaftlichen ergreift, vertritt auch er in gewisser Weise eine postfundamentalistische Position – eine, die sich aber kategorisch vom tragischen Unterton des (Links-)Heideggerianismus unterscheidet.[295] Denn

wird positiv Platz geöffnet für eine Begründung von ‚Gesellschaft‘ beziehungsweise Öffentlichkeit als Realisierungsmodus des Menschen“ (ebd. S. 86).

290 Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 93.

291 Ebd., S. 94.

292 In den *Grenzen* deutet sich eine Differenzierung von unterschiedlichen gesellschaftlichen Einsatzformen des Komischen allenfalls zwischen den Zeilen an, wenn im Kapitel über das Risiko der Lächerlichkeit von der „Waffe der Ironie“ (ebd., S. 73) die Rede ist, womit Plessner auf einen legitimen öffentlichen Gebrauch des Komischen abzuzielen scheint. Zu den entsprechenden Ausführungen in *Lachen und Weinen,* wo Plessners Definition des Komischen eine klare Abgrenzung zum politischen Freund-Feind-Schema beinhaltet, vgl. das Fazit dieser Arbeit.

293 Ebd., S. 60.

294 Ebd., S. 59.

295 Zu den postfundamentalistischen Implikationen von Plessners Philosophie siehe Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 76-93. Demnach ist Plessner ein alternativer „Kandidat zur Bestimmung des Politischen“ (ebd., S. 77), der mit Blick auf Marcharts Re-Lektüren des Linksheideggerianismus nicht

seiner Doppelbestimmung der Öffentlichkeit, die als Kampfplatz *und* als „Schutzraum“[296] konzipiert wird, wohnt auch die Chance des Komischen inne – im Horizont einer agonalen Gesellschaft, die sich einer Letztbegründung in unmittelbarer Gewalt und authentischer Gemeinschaftlichkeit entzieht, sondern sich zwischen diesen beiden Möglichkeiten entscheidet, die ein Dazwischen zu denken erlaubt: „Der Mensch in der Rüstung will fechten. Eine Form, die unangreifbar macht, hat stets zwei Seiten, sie schützt nach innen, und sie wirkt nach außen.“[297] Weil Plessner diese gegenläufigen Tendenzen zusammenführt, lassen sich mit ihm beide Seiten des Vexierbildes auf den Begriff bringen, als das sich Sonneborns Plakat verstehen lässt: das Moment der spielerischen Entlarvung, welches der in den *Grenzen* anvisierten Logik des öffentlichen Raums entspricht; aber eben auch die diskriminierenden Züge des *Blackface*, die einer einseitigen Einschränkung des Spielraums gleichkommen.

Im Verlauf dieses Kapitels ist deutlich geworden, dass nicht am Schreibtisch entschieden wird, welche dieser beiden Seiten im Vordergrund steht, sondern dass dies in einem sich zuspitzenden politischen Konflikt praktisch ausgehandelt wird. Aus identitätspolitischen Erwägungen wird das Pendel zu (Un-)Gunsten der verletzenden Aspekte ausschlagen, während jede anderslautende Deutung sich einer erneuten Abwertung der Betroffenen verdächtig macht. Dementgegen steht eine hegemoniale Lesart, die nur auf den ersten Blick weniger apodiktisch daherkommt: Ihr zufolge darf bei der Beurteilung des Plakats einzig der satirisch-humoristische Aspekt eine Rolle spielen, während die Möglichkeit eines nicht hinnehmbaren Grenzübertritts nicht mehr in Betracht gezogen wird. Gemessen an Plessners Ideal einer spielerisch-agonalen Distanzkultur erscheinen nun beide Perspektiven in gewisser Weise unzureichend *und* angemessen zugleich.

Dieser Standpunkt hat auf den ersten Blick, passend zu den von Lethen behaupteten Affinitäten zwischen Plessner und Schmitt, etwas von einer

---

zuletzt „als Gegengift zu Heidegger“ (ebd.) dienen kann. Auf diesen theoriepolitischen Kontrast weist interessanterweise sogar Helmut Lethen hin: „Verblüffend genug, […] zählt Plessner bei der Charakterisierung der Öffentlichkeit alle Merkmale auf, die Martin Heidegger wenig später in der Sphäre des ‚Uneigentlichen‘ sichtet: Abständigkeit, Seinsentlastung, Aufenthaltslosigkeit, Zerstreuung und Entwurzelung – um sie im Gegensatz zu Heidegger aufzuwerten“ (Lethen: Verhaltenslehre der Kälte, S. 83).

296 Schürmann: Souveränität als Lebensform, S. 11.

297 Plessner: Grenzen der Gemeinschaft, S. 82.

Position der Unentscheidbarkeit, die vermeintlich über den Parteien steht und von da aus zu einer willkürlichen Entscheidung auffordert. Man kann die Enthaltung eines Urteils aber auch als einen Ansatz verstehen, sich nicht endlos auf dieses Spiel einzulassen – der Witz bei einem Vexierbild liegt im Gewahrwerden der Kipplogik, nicht im Hin- und Herspringen der Wahrnehmung. Der geblackfacte Satirepolitiker, der sich um eine subversive Verulkung des Medienrummels um den ersten schwarzen US-Präsidenten bemüht und sich dazu einer rassistischen Ethno-Maskerade bedient, ist vielleicht weder komisch noch lächerlich, sondern beides und deshalb etwas anderes: ein Paradebeispiel für das un(auf)geklärte Verhältnis dieser beiden Kategorien. Sich ihrer einseitigen Auflösung zu verweigern, sondern darauf zu beharren, dass sich die Chance des Komischen nur da entfalten kann, wo alle etwas riskieren, ist *auch* eine Option. Während diese Möglichkeit in den alltagstheatralen Kämpfen um *political correctness* und ethnischen Humor nur schwerlich gegeben ist, wendet sich das nächste Kapitel wieder dem Theater im engeren Sinne zu – also derjenigen Institution, die historisch auf Engste mit einer Unterscheidung von legitimen und illegitimen Lachsituationen verbunden ist.

5 Konflikt und Gemeinschaft: Komische Situationen im Postmigrantischen Theater

> Selten ist […] heute jenes Theater kritisch, das in die Tagespolitik oder das Soziale einwirken möchte, das sich als Fortsetzung politischer Interventionen geriert, sich Empowerment oder Emanzipation auf die Fahnen schreibt, Minderheiten integrieren oder Randgruppen zur Anerkennung verhelfen möchte. Mögen seine Absichten integer und sein Anliegen legitim und wichtig sein, so endet es in aller Regel überm schnell Begriffenen, Wohlbekannten nicht nur in schlechter Kunst, sondern auch in einer schlechten Politik. Die unerträglichen Verhältnisse werden instrumentalisiert, um den des konventionellen Theaters überdrüssigen Zuschauer in moralische Geiselhaft zu nehmen. Wer dürfte es wagen, ein *well-made-play* zu kritisieren, das sich der Versöhnung zwischen Deutschen und Türken, der Kritik des Finanzmarkts, den xenophoben Umtrieben von Pegida und AfD oder den Nöten der Palästinenser widmet? […] Wer dürfte seine Langeweile äußern, wenn doch auf der Bühne gerade syrische Flüchtlinge, Rollstuhlfahrer oder Menschen mit abweichendem Chromosomensatz ins Spiel integriert werden?[1]

> Unser Theater ist wie eine große Maschine, die ununterbrochen an einem imaginären ‚Wir' arbeitet. Wir müssen jeden Tag neu darüber verhandeln, wer dieses Wir ist, weil sich die Gesellschaft immer verändert, immer im Prozess befindet. Als ich vor 15 Jahren mit Begriffen wie postmigrantisch hantierte, wurde ich eher belächelt. Ich wurde gefragt: ‚Politisches Theater, was soll das sein?' Es erschien nicht notwendig. Dass die anderen, die Migrant*innen, sichtbar werden, erleben wir erst seit etwa einer Dekade und schon ist es ein Problem. Wenn die Frage der Migration nicht per se zur ‚Mutter aller politischen Probleme' deklariert wird, so wird – leider nicht nur von rechter Seite – reaktionär behauptet, progressive Minderheitspolitiken wären das Problem.[2]

Was geschieht, wenn sich die politischen Auseinandersetzungen um Migration, Ethnizität und Rassismus im Feld des Kunsttheaters bemerkbar machen? Was ist davon zu halten, was soll man sich davon versprechen, wenn diese hegemonialen Konfliktlinien im Theater nachgezeichnet werden? Die beiden obigen Zitate stehen für zwei entgegengesetzte Perspektiven auf das

1 Müller-Schöll: Fiktion der Kritik, S. 55.
2 Langhoff: Gespräch mit Edition F.

Phänomen: Der Theaterwissenschaftler Nikolaus Müller-Schöll macht keinen Hehl daraus, dass er dieser Entwicklung skeptisch gegenübersteht. Ein Theater, das sich nicht über die ästhetische Form, sondern über die Repräsentation von politischen Inhalten, Positionen und Identitäten definiert, läuft ihm zufolge Gefahr, sich in kollektiver Selbstbespiegelung und bloßen Scheingefechten zu erschöpfen. Das kritische Potential des Gegenwartstheaters liegt für Müller-Schöll nicht im tagesaktuellen Engagement, sondern in einer immanenten Selbstbefragung von Theatersituation und Darstellungsmitteln.[3] Die Antithese zu diesen Bedenken findet sich im zweiten Zitat, in dem Shermin Langhoff energisch für Bezugnahmen auf das gesellschaftliche Hier und Jetzt plädiert. Dass sich die Institution Theater mit Migrationsprozessen und Minderheitspolitiken auseinandersetzt, leitet sich für Langhoff aus einer ureigenen Funktion dieser ‚Maschine' ab, in einer permanent im Wandel begriffenen Gesellschaft an einer kollektiven Selbstverständigung über ebendiese Veränderungen zu arbeiten.

Wie man an Langhoffs Genugtuung darüber merkt, dass sie für dieses Verständnis von politischem Theater vor 15 Jahren noch ‚belächelt' (!) worden sei, spricht die langjährige Leiterin des Ballhaus Naunynstraße und heutige Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters über ein Phänomen, dessen institutionelle Etablierung in der deutschen Theaterlandschaft sie maßgeblich vorangetrieben hat. Auf Langhoff geht nicht zuletzt der Name zurück, unter dem die Programmatik dieser beiden Häuser im Theaterdiskurs bekannt geworden ist: *Postmigrantisches Theater*. In ihren eigenen Worten bezieht sich dieses Schlagwort auf eine „künstlerische Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Konfliktfeld, das um die politischen Kampfbegriffe ‚Migration' und ‚Integration' entstanden ist"[4]. Das post-Präfix steht dabei nicht für ein zeitlich oder thematisch abgeschlossenes ‚danach' („*nach* der Migration"), sondern zielt auf eine Neubewertung von Migration als einem die Gesellschaft *dauerhaft* prägenden Erfahrungshorizont: weg von den diskriminierenden Narrativen und Rollenschubladen, die sich mit diesem Komplex verbinden, hin zu den „Geschichten und Perspektiven derer,

3 „Vielmehr ist Theater kritisch nur dort, […] wo es sich von jedem Grund, jeder Autorität, jeder Rückversicherung in Regeln, Normen, Institutionen, Konventionen, Handwerk und Technik löst und Spieler*innen wie Zuschauer*innen dergestalt im gleichen Maß an den Rand der eigenen Sicherheiten führt […]" (Müller-Schöll: Fiktion der Kritik, S. 55).

4 Langhoff: Gespräch mit der Bundeszentrale für politische Bildung.

die selbst nicht mehr migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen“[5]. Während die Selbstbezeichnung „Postmigrantisches Theater“ von Langhoff heute kaum mehr verwendet wird (von anderen Akteur*innen, die in der Anfangsphase am Ballhaus aktiv waren, wird der Begriff mittlerweile eher abgelehnt[6]), geistert das Schlagwort weiterhin im Theaterkontext herum – als Fremdbezeichnung für verschiedene Spielarten des zeitgenössischen Theaters, die ein im weiteren Sinn identitätspolitisches Anliegen verfolgen.

Der Kontrast zwischen Langhoffs Enthusiasmus und Müller-Schölls Bedenken lässt erahnen, wie umstritten solche Bemühungen um eine Entproblematisierung der Chiffre ‚Migration‘ in der Theateröffentlichkeit bis heute sind. Auffällig ist, dass sich der Dissens der Beiden nicht auf die Bewertung des postmigrantischen Theaters (und ähnlicher Tendenzen) beschränkt. Vielmehr gehen beide von völlig unterschiedlichen Vorstellungen aus, was politisches Theater ‚im Kern‘ ausmacht. Müller-Schölls Position lässt dabei unschwer ein postfundamentalistisches Argumentationsmuster erkennen: Anstatt sich mit moralisch wohlfeilen Bezügen auf die Tages*politik* zu begnügen, fordert er eine theatrale Rückbesinnung auf das *Politische* ein und plädiert für ein Theater, das seine eigenen Mittel und Voraussetzungen zum Gegenstand macht, sich jeder Instrumentalisierung verwehrt und sich ganz der Erschütterung und Entgründung seiner selbst verschreibt:

> Theater als Kritik begibt sich ins Jenseits aller Seinsbestimmungen und Versicherungen, dorthin, wo der Boden unter den Füßen zu wanken scheint, und nimmt sich dabei die selbst nicht weiter begründbare Freiheit, kein Theater mehr oder aber ein Theater jenseits allen bekannten Theaters zu gründen.[7]

Während Müller-Schöll für diese Art von Theater explizit das Konzept einer „postfundamentalistischen Kritik“[8] ins Spiel bringt, besteht bei Shermin Langhoff keine direkte Verbindung zur postfundamentalistischen Philosophie. Allerdings ist ihre Vision von einem politischen Theater, das wie ein Seismograph unablässig auf die kleineren und größeren Verschiebungen im Gefüge der Gesellschaft reagiert, gut vereinbar mit einer

5 Ebd. Zum Begriff des Postmigrantischen vgl. weitführend Stewart: Postmigrant theatre, S. 56f.; Sharifi: Theater und Migration, S. 341f.

6 Vgl. Haakh/Hamdun/Herzberg: Kanon der Zukunft.

7 Müller-Schöll: Fiktion der Kritik, S. 56.

8 Vgl. Ebd., S. 53.

hegemonietheoretisch-gramscianischen Auslegung des Postfundamentalismus. Insbesondere besteht eine gewisse Affinität zu Oliver Marcharts Konzept einer „minimalen Politik“[9], das für eine ähnliche Fokusverschiebung steht, wie sie Langhoff für das Theater einfordert: Der Blick verlagert sich hierin von einer Politik der großen Taten auf die vielen „kleinen Ereignisse“[10], die über den Verlauf eines hegemonialen Stellungskriegs und die (Neu-)Formierung eines politischen Wir entscheiden.

Sowohl gegen diese ‚minimale‘ Auffassung von politischem Theater als auch gegen das Modell eines Theaters der ‚großen‘ Erschütterungen lassen sich Einwände geltend machen. Müller-Schölls apodiktische Kritik an einem Theater, das sich um eine kritische Auseinandersetzung mit Zeitfragen bemüht, erinnert an die Vorliebe einiger Postfundamentalisten für „eine von aller *Politik* gereinigte Politik des *Politischen*“[11], die mit realen Widersprüchen nicht in Berührung kommen will. Gleichwohl sind die von ihm geäußerten Vorbehalte in vielen Punkten nachvollziehbar. Ein interventionistisches Theater, wie es Langhoff vor Augen steht, überhöht womöglich die Möglichkeiten der performativen Künste, auf gesellschaftliche Auseinandersetzungen einzuwirken. Und vor allem läuft dieser Ansatz Gefahr, sich in den bestehenden Routinen des politischen Alltags zu erschöpfen und übergeordnete Fragen aus den Augen zu verlieren – anstatt sich vom Theater neue, postmigrantische Imaginationen eines ‚Wir‘ zu erwarten, wäre es auch einen Versuch wert, den hegemonialen Zwang zur Konstruktion eines Kollektivwillens zu hinterfragen.

Wie sich an diesen einleitenden Überlegungen andeutet, lässt sich die politische Bewertung des postmigrantischen Theaters wohl kaum auf ein simples ‚Dafür‘ oder ‚Dagegen‘ reduzieren. Im Folgenden soll die komplizierte Frage nach den Ambivalenzen und Potentialen dieses Theaters unter dem Gesichtspunkt des Komischen betrachtet werden – ein Ansatz, der in einer von allen Seiten mit großer Ernsthaftigkeit geführten Debatte ungewöhnlich erscheinen mag. Allerdings orientiert er sich schlicht an dem, was der Fall ist: So greifen gerade die Theaterarbeiten, die zu den einschlägigen und besonders erfolgreichen Produktionen des postmigrantischen Theaters zählen, vielfach auf komische Darstellungsformen zurück. Das Anliegen der folgenden Analysen ist also, diese ästhetische Auffälligkeit näher in den

9 Vgl. Marchart: Die politische Differenz, S. 289-328, insbesondere S. 293-301.
10 Ebd., S. 290.
11 Bedorf: Verkennende Anerkennung, S. 240.

Blick zu nehmen und die politischen Konstellationen zu identifizieren, die sich dabei beobachten lassen.

Beim ersten Inszenierungsbeispiel handelt es sich um jene Arbeit, die der öffentlichen Sichtbarkeit des Ballhaus Naunynstraße als erster dezidiert postmigrantisch orientierter Theaterinstitution einen enormen Schub verliehen hat: Verrücktes Blut. Nach diesem Klassiker des postmigrantischen Theaters wird im zweiten Teil des Kapitels mit Common Ground von Yael Ronen eine ebenfalls vielbeachtete Theaterarbeit analysiert, die einer etwas späteren Phase des postmigrantischen Theaters angehört. Die Auswahl dieser beiden Inszenierungen begründet sich neben dem Ziel, sich mit verschiedenen Fragestellungen des Postmigrantischen auseinanderzusetzen, vor allem darin, dass sie auch in komiktheoretischer Hinsicht unterschiedlich gestrickt sind. Während Ronens Projekte sich vor allem der *gemeinschaftsstiftenden* Qualitäten des Komischen bedienen, überwiegt bei Verrücktes Blut eine *konfliktorientierte* Form von Komik, die ein paternalistisches Verständnis von (post-)migrantischem Theater einer metatheatralen Ironisierung unterzieht. Auch wenn beides von einer ästhetischen Komplexität zeugt, die Inszenierungen aus diesem Kontext oft zu Unrecht abgesprochen wird, sei vorweggenommen, dass sich in beiden Tendenzen auch einige Widersprüche bemerkbar machen: Der agonistische Gebrauch von Komik in Verrücktes Blut kommt an seine Grenzen, sobald im Theater wider Erwarten unterschiedliche Auffassungen ein- und desselben Konflikts aufeinanderprallen. Und der integrative Humor in Ronens Inszenierung schlägt stellenweise in eine bedenkliche Form der hegemonialen Anpassung um; es wird – zugespitzt gesagt – mit dem Szenario eines harmlos-unschuldigen Deutschlands geliebäugelt, das sich im Ausgleich für mehr Weltoffenheit und Empathie nicht mehr von der Singularität der Nazi-Verbrechen belastet fühlen muss.

Verrücktes Blut: Die Ironie eines Erfolgsstücks

Verrücktes Blut[12] von Regisseur Nurkan Erpulat und Dramaturg Jens Hillje handelt vordergründig von den gesellschaftlichen Konflikten um Migration und Integration. In dem Stück, das aus Improvisationen mit den Schauspieler*innen der Uraufführung hervorging, sieht sich die Deutsch-

12 Verrücktes Blut (2010). Regie: Nurkan Erpulat. UA: 02.09.2010. Ballhaus Naunynstraße in Kooperation mit der Ruhrtriennale.

lehrerin Sonia Kelich mit einer sogenannten ‚Problemklasse' – einer Schulklasse mit hohem Anteil an, wie es im Stücktext heißt, „Kanaken" – konfrontiert. Auf dem Stundenplan steht Friedrich Schiller, aber die meisten Schüler*innen sind maximal desinteressiert und beachten ihre verschüchterte, wenig durchsetzungsstarke Lehrerin zunächst kaum. Dies ändert sich jedoch schlagartig, als die Lehrerin nach kurzer Zeit während eines Streits zwischen zwei Schülern zufällig in den Besitz einer Pistole kommt; sie hindert die Schüler*innen am Verlassen des Klassenraums, verkündet, der Unterricht sei noch nicht zu Ende und zwingt ihre Klasse von nun an mit vorgehaltener Waffe dazu, einzelne Szenen aus den *Räubern* nachzuspielen, um ihnen auf diese Weise doch noch die aufklärerische Ideale Schillers zu vermitteln.

Die Handlung von Verrücktes Blut orientiert sich an dem französischen Film La Journée de la Jupe[13], in der es in der Schule eines Pariser Banlieues zu einer Geiselnahme durch die überforderte Lehrerin kommt, wobei die Bühnenadaption zahlreiche kleinere und größere Änderungen vornimmt. Im Original sind nicht der deutsche ‚Nationaldichter' Schiller und sein einschlägiges Sturm-und-Drang-Drama das Unterrichtsthema, sondern Molières Aufsteigerkomödie *Le bourgeois gentilhomme*. Außerdem besteht im Film etwa die Hälfte der Klasse aus Schüler*innen von senegalesischer oder algerischer Herkunft, während sie hier einen türkischen oder arabischen Migrationshintergrund aufweisen. Wichtiger als diese inhaltlichen Anpassungen an den deutschen Kontext sind aber die dramaturgischen Eingriffe. Das von der Lehrerin erzwungene Stegreifspiel der Schüler*innen, das in Verrücktes Blut im Zentrum des Bühnengeschehens steht, gibt es in der Vorlage von Regisseur Jean-Paul Lilienfeld in dieser ausgedehnten Form nicht. Zwar kommen dort die französische Klassik und die Frage nach der Aktualität Molières anfangs kurz vor, treten aber schnell in den Hintergrund. Eine umso größere Rolle spielen im Film dafür die Geiselnahme, die Konflikte innerhalb der Klasse und das Schicksal der von Isabelle Adjani gespielten Lehrerin, die am Ende des Films von der Polizei erschossen wird, nachdem sie u. a. eine Vergewaltigung einer Schülerin aufgedeckt hat, als Zeichen gegen die Unterdrückung der Frau im Islam die Einführung eines landesweiten „Tag des Rockes" gefordert hat und sich schließlich herausstellt, dass die Lehrerin selbst algerischer Herkunft ist.[14]

---

13 La Journée de la Jupe (2008). Regie: Jean-Paul Lilienfeld.

14 Zu den Unterschieden zwischen Film und Theaterstück vgl. Voss: Reflexion von ethnischer Identität, S. 174-181.

Während Lilienfelds Film seine Hauptfigur tendenziell als einsame Heldin innerhalb eines verlorenen, von Kriminalität und islamischem Fundamentalismus geprägten Milieus darstellt[15], erfährt dieses Bild in Erpulats Arbeit zahlreiche Korrekturen. Denn wo sich das filmische Melodrama um eine inhärent ernste Auseinandersetzung mit der Integrationsthematik bemüht, wird ebendiese in VERRÜCKTES BLUT systematisch verweigert und ins Komische gewendet. Am deutlichsten wird dies in der grellen Figurenzeichnung: Die Schüler*innen sind mit ihrer Kleidung, ihrer Redeweise und ihrem Auftreten als Abziehbilder von medialen Stereotypen wie dem chauvinistischen Gangsterjungen oder dem verschüchterten Kopftuchmädchen angelegt. Wer im Vergleich zum Film viel schlechter wegkommt, ist die in der Uraufführung von Sesede Terziyan gespielte Lehrerin. Mit ihrem grauen Kostüm und ihrem unsicheren Auftreten entspricht diese Figur ganz dem Klischee einer überreizten, etwas verhärmten Bildungsbürgerin, deren Verhalten sich merklich verändert, sobald sie in Besitz der Waffe kommt. Von da an lässt sie den unterdrückten Aggressionen und Rassismen, die sie gegenüber ihren Schüler*innen hegt, freien Lauf und verhält sich vor allem den männlichen Schülern gegenüber ähnlich ausfällig, wie sie es ihnen eigentlich austreiben will.

Dieser Grundkonflikt zwischen Klasse und Lehrerin als zwei gleichermaßen überzeichneten Polen bildet in VERRÜCKTES BLUT die Basis für einen sich grotesk zuspitzenden Handlungsverlauf, in dem sich das erzwungene Nachspielen Schillers beständig mit Sequenzen abwechselt, in denen erneut die Geiselnahme im Vordergrund steht. Eine kontinuierliche Quelle für Komik liegt in den Überlappungen dieser beiden Spielebenen[16], wenn die Lehrerin versucht, ihren Schüler*innen den Ghettoslang und -habitus auszutreiben und ihnen eine korrekte deutsche Aussprache sowie eine authentische Spielweise anzutrainieren. In einer Szene soll zum Beispiel die als äußerst schüchtern und unbeholfen eingeführte Figur des Hasan ausgerechnet den Part des sinisteren Bruders Franz übernehmen – und liest die Textzeile „Kein so finsteres, stolzes Gesicht! Du betrübst mich, Amalia" so blass und undeutlich vor, dass die Lehrerin ihn mitten im Vortrag entnervt unterbricht: „Du betrübst mich auch, Hasan!".

15 Vgl. ebd., S. 178f.

16 Als dritte Spielebene der Inszenierung könnte man die unvermittelten Gesangseinlagen am Ende von einigen Szenen bezeichnen, in denen das Ensemble, automatisch begleitet von einem von der Decke hängenden Flügel, deutsche Volkslieder anstimmt.

Jenseits dieser situativen Rahmenbrüche äußert sich das komische Potential der beiden inkongruenten Spielebenen vor allem im widersprüchlichen Verhalten der Lehrerin, die ihrer Klasse mit vorgehaltener Waffe erklärt, dass Gewalt keine Lösung sei und sich derart über die genuschelte Aussprache des Wortes Vernunft („Vernu*m*ft") aufregt, dass sie ihre Schüler*innen als „Affen" beschimpft. Diese Ironie tritt im Verlauf des Stücks immer deutlicher hervor. Wie von der Lehrerin erhofft, beginnen die Schüler*innen allmählich, sich mit den Schiller-Texten und den von Frau Kelich hochgehaltenen Werten der Aufklärung zu identifizieren. Den Höhepunkt dieser vermeintlichen Erweckung bildet eine Szene, in der sich die Figur der Mariam nach langem Zureden ihres Kopftuchs entledigt und einen surrealen Initiationstanz als emanzipierte Frau aufführt.[17] Mehr und mehr fängt die Klasse jedoch an, das gewalttätige Vorgehen ihrer Lehrerin zu hinterfragen und vertritt am Ende des Stücks die weitaus aufgeklärtere Position: Als auf Wunsch von Frau Kelich darüber abgestimmt wird, ob der Schüler Musa, der die Vergewaltigung eines Mitschülers mitgefilmt hat, hingerichtet oder freigelassen werden soll, entscheiden sich die Schüler*innen einstimmig dafür, Musa eine zweite Chance zu geben. Nur die Lehrerin zeigt dafür keinerlei Verständnis und gerät, als sie mit ihren eigenen Argumenten ausgekontert wird, so sehr in Rage, dass sie anfängt, wild auf Türkisch zu schimpfen – woran die Klasse wiederum erkennt, dass offenbar auch Frau Kelich türkischer Herkunft ist.

Dieses Finale knüpft mit der Aufdeckung einer Vergewaltigung sowie des Migrationshintergrundes der Lehrerin erneut an einige *Plot Points* der Filmvorlage an, nimmt jedoch eine ganz andere Wendung: Im Film wird einer der Schüler kurz vor Ende der Geiselnahme von einem Mitschüler erschossen, woraufhin die Lehrerin der Polizei gegenüber versichert, sie sei die Mörderin, um diesen zu schützen. In VERRÜCKTES BLUT wird diese Konstellation durch die Abstimmung kurzerhand auf den Kopf gestellt – nicht die Lehrerin, sondern die Klasse verhält sich edelmütig und wie in einer klassischen Komödie löst sich der Konflikt auf, ohne dass jemand ernstlich zu Schaden kommt. Dass dieses Happy End zugleich den Schlusspunkt des Lernprozesses markiert, den die Schüler*innen in der Auseinandersetzung mit den Dramentexten durchlaufen, ist sinnbildlich für die dramaturgische Doppelstruktur von VERRÜCKTES BLUT, die sich als ironische Überblendung von Populär- und Hochkultur beschreiben lässt: Die grellen

17 Vgl. Voss: Reflexion von ethnischer Identität, S. 200f.

ethnocodierten Stereotypisierungen, die das Stück reichlich herbeizitiert und sich damit dem Genre der Ethno-Comedy annähert, werden mit der bildungsbürgerlichen Institution Theater verschnitten, die mit Schillers *Räubern* aufgerufen ist.

(K)ein Beitrag zur Integrationsdebatte? VERRÜCKTES BLUT als Verwirrspiel mit der „Kanakenselbsthassnummer"

VERRÜCKTES BLUT, eine Koproduktion des Ballhaus Naunynstraße mit der Ruhrtriennale, war außergewöhnlich erfolgreich. Es wurde in der Kritik als „Überraschungshit der gerade begonnenen Theatersaison"[18] und als „Stück der Stunde"[19] bejubelt, als ein „perfekt passender Beitrag zu den aktuellen Zuwanderungs- und Islamdebatten"[20], der einen gesellschaftlichen „Nerv"[21] treffe. Außerdem gewann die Arbeit den Publikumspreis der Mühlheimer Theatertage, wurde zum Berliner Theatertreffen eingeladen und gilt heute als ein „Klassiker"[22] des von Shermin Langhoff 2008 am Ballhaus ausgerufenen postmigrantischen Theaters. Anders gesagt: Erst durch VERRÜCKTES BLUT fand dieses Schlagwort, das mittlerweile in die sozialwissenschaftliche Migrationsforschung ‚ausgewandert' ist, Eingang in eine breitere (Theater-)Öffentlichkeit. Die für das deutsche Sprechtheater der 2010er Jahre so virulente Frage, was ein adäquater institutioneller und künstlerischer Umgang mit einer von Migration und strukturellem Rassismus geprägten Gesellschaft sein könnte, beginnt ziemlich genau mit diesem Stück thematisch zu werden.

Bei einem detaillierteren Blick auf die damaligen Rezensionen fällt jedoch auf, dass sich die Kritiker*innen keineswegs einig waren, wie genau sich VERRÜCKTES BLUT zu dieser Frage positioniert. Insbesondere das Zusammenspiel zwischen den humoristischen Elementen der Aufführung und ihrer Bezugnahme auf das Theater der Aufklärung wurde sehr unterschiedlich gewichtet: Wolfgang Höbel deutete das Stück im *Spiegel* als eine

18 Höbel: Vernumft, S. 184.
19 Von Becker/Wildermann: Besser als Hollywood.
20 Hoddick; Kultur-Terroristin.
21 Vgl. Rossmann: Schiller als Chiller.
22 Heinicke: Sorge um das Offene, S. 69.

culture-clash-Komödie, die gekonnt nach allen Seiten hin austeilen würde und die spaßbefreite Filmvorlage bei weitem übertrumpfe.[23] Andreas Rossmann hingegen bezeichnete die Arbeit in der *FAZ* als einen „Aufklärungscrashkurs“[24] für die Schulklasse, der die Relevanz der Schiller'schen Themen für ihr Leben begreiflich gemacht werde; und auch Sarah Heppekausen hob auf *Nachtkritik.de* „die allmähliche ästhetische Erziehung der Schüler“ als zentrales Element der Aufführung hervor – verbunden mit der irritierten Nachfrage, ob es dem Abend nicht an der nötigen Ernsthaftigkeit mangele, die das Thema Integration mit sich bringe und die bei Schiller stets vorhanden sei.[25] Angesichts dieser Reaktionen erweist sich die positive Resonanz auf VERRÜCKTES BLUT als trügerisch. Was die politische Stoßrichtung des Stücks und insbesondere sein Verhältnis zur Institution Theater betrifft, zeichnen sich hier zwei Lesarten ab, die auf Eingemeindung bzw. Exotisierung hinauslaufen: Während Höbel eine Kategorie der Massenkultur bemüht, um das Stück für eine lustvolle Verweigerung der Migrationsdebatte zu loben, vermuten Rossmann und Heppekausen, es gehe um deren Fortsetzung mit (meta-)theatralen Mitteln.

Mit einem misstrauischen Blick auf die begeisterte Aufnahme von VERRÜCKTES BLUT hat der Theaterwissenschaftler Julius Heinicke dem Stück eine arg konventionelle, beinah konformistische Ästhetik attestiert: „Der große Erfolg rührt daher, dass die Inszenierung (post-)migrantische Klischees in einem traditionellen europäischen Theatersetting verhandelt und so das klassische Publikum weder in liminale noch in asymmetrische Sphären getrieben wird […]“[26]. Die realistische Spielweise und die dramaturgische Gestaltung, aber auch die Bezüge auf den Integrationsdiskurs und seine Stereotype decken sich für Heinicke zu sehr mit dem Wissenshorizont der Dominanzkultur, um durch die Arbeit einen kritischen Spielraum eröffnet zu sehen. Zu einer deutlich positiveren Einschätzung gelangt die Kulturwissenschaftlerin Tania Meyer, der zufolge VERRÜCKTES BLUT diese formalen und thematischen Anleihen aus einem guten Grund macht.

23 Vor dem Hintergrund der damaligen Debatten um Thilo Sarrazins *Deutschland schafft sich ab* spricht Höbel wörtlich von einer „Amok-Komödie vom Zusammenprall der Kulturen, die ziemlich perfekt in den deutschen Spätsommer passt“ (Höbel: Vernumft, S. 184).

24 Rossmann: Schiller als Chiller.

25 Heppekausen: *Ästhetische Erziehung mit der Knarre*.

26 Heinicke: Sorge um das Offene, S. 69.

Im Stück gehe es keineswegs um „die selbstbestätigende Erzählung einer Aufklärungsgesellschaft“[27]; der zentrale Punkt sei die ironische Verklammerung von pädagogischem Engagement und offener Gewalt:

> In genau diesem Widerspruch besteht der systematische Witz des Stücks, der den rassistischen Paternalismus in absurder Zuspitzung zur Artikulation kommen lässt. Vorgestellt wird der Einsatz von Aufklärung als materielle wie auch als ideologische Waffe zur Degradierung. […] *Verrücktes Blut* konstruiert ‚Aufklärung' als eine Art ‚Besitz' in der Verfügungsgewalt einer staatstragenden *weißen* Bildungsschicht […]. Auf höchst subtile Weise und vor allem mit sarkastischem Witz wird hier die (erzwungene) Anpassung an eine hegemonial definierte Aufklärung als Dressur in Szene gesetzt […].[28]

Nach dieser Lesart besteht zwischen der Komik des Stücks und dem Aufklärungsprozess, der den Schüler*innen von ihrer Lehrerin aufgezwungen wird, eine Verbindung, die den zuvor erwähnten Rezensionen weitgehend entgangen wäre. Auch und gerade das Stegreifspiel, dank dem die Klasse binnen kurzer Zeit Schiller und das Theater der Aufklärung lieben lernt, ist für Meyer als eine Parodie zu verstehen, nämlich auf theaterpädagogische Zurichtungsmaßnahmen und hegemoniale Bildungsdiskurse. In ihren Augen „hintergeht die Produktion ihr Publikum auf geradezu perfide Weise“[29], indem sie paternalistische und stereotype Denkmuster so konsequent (über-)erfülle, dass zunehmend die Aufklärungsbedürfigkeit der vermeintlich Aufgeklärten zutage trete. Entscheidend für diese Perspektivumkehr sei die Rolle der Lehrerin: Anfangs die einzige Figur, mit der sich ein bildungsbürgerlich geschultes und gesinntes Publikum identifizieren könne, zwinge ihr im Verlauf des Abends immer rabiateres Verhalten zur „Identifikation mit den eigenen Rassismen“[30].

In der Schlussszene wird dieses Anliegen sehr explizit übermittelt. Noch während die Schüler*innen ihre Lehrerin davon zu überzeugen suchen, die Geiselnahme zu beenden, kommt es zu einer letzten Wendung, in der sich scheinbar auch die Ebene der Rahmenhandlung auflöst: Die Darstellerin der Lehrerin fühlt sich plötzlich vom Publikum beobachtet und hat nunmehr keine Lust auf die ‚Kanakenselbsthassnummer', die Darsteller*innen

27 Meyer: Gegenstimmbildung, S. 11.
28 Ebd., S. 12.
29 Ebd., S. 13.
30 Ebd.

der beiden weiblichen Schüler*innen wollen in Zukunft gerne andere Rollen spielen, und jemand anders schlägt vor, Döner essen zu gehen. Als alle gerade von der Bühne gehen wollen, reißt der Schauspieler des Hasan die Waffe an sich und insistiert darauf, weiterzumachen. Die anderen Schauspieler*innen, die ihn in dieser Szene mit seinem Klarnamen Erol Afşin ansprechen, beteuern zwar, es sei vorbei, aber er möchte unbedingt weiterhin den Franz spielen – außerhalb dieser Bühne erwarte ihn schließlich nichts Besseres, als höchstens mal den „Ehrenmörder in *Alarm bei Cobra 11*" zu spielen, da die Plätze für „Erfolgskanaken" derzeit alle vergeben seien. Daraufhin endet das Stück mit einer Aufkündigung der vierten Wand: Der besagte Schauspieler wendet sich mit hochgehaltener Waffe dem Publikum zu und gibt einen Schuss ab, während die Lehrerin sich an die Zuschauer*innen richtet und den Unterricht für beendet erklärt.

Dieses scheinbare Aus-der-Rolle-Fallen am Ende der Aufführung, mit dem VERRÜCKTES BLUT Anschluss an eine Tradition der ironisch-kritischen Selbstkanakisierung à la *Kanak Attack* sucht, verhält sich komplementär zur Eröffnungsszene, die gleichsam den Prozess des Zum-Kanaken-Werdens vorführt: Alle Darsteller*innen betreten gemeinsam den Raum, verteilen sich auf Stühlen unterhalb der bühnenartigen Spielfläche und beginnen dort, sich die stereotype Kleidung ihrer jeweiligen Figuren (Kopftuch, Jogginganzüge etc.) anzulegen. Während die Lehrerin noch im Halbdunkel verbleibt, nimmt die Klasse im hinteren Teil der Probebühne Platz und schreitet von da aus nacheinander zum vorderen Bühnenrand. Dort angekommen, nehmen die Darsteller*innen unterschiedliche Posen ein, die an ein klischeehaftes jugendliches Protzgehabe erinnern und führen dem Publikum, wie es in der Regieanweisung heißt, „chorisch den Kanon der Kanakengesten vor": Sie beginnen nacheinander, hörbar die Nase hochzuziehen, sich in den Schritt zu fassen, Beschimpfungen auszustoßen und laut zu spucken, bis die Lehrerin die Bühne betritt und der Unterricht beginnt.

Der desillusionierende Gestus, der sich hier am Anfang und am Ende von *Verrücktes Blut* bemerkbar macht, dehnt das stückimmanente Spiel-im-Spiel allegorisch auf die soziale Wirklichkeit aus. Der Zwang zum Rollenspiel, dem die Klasse in der Bühnenfiktion ausgesetzt ist, beginnt demnach bereits mit dem weitverbreiteten Klischee der migrantischen Jugendlichen, die mit Schiller nichts anfangen können und in einer abgeschotteten, unaufgeklärten Parallelgesellschaft leben – und setzt sich fort in Gestalt von dominanten Sehgewohnheiten und Narrativen, die die nicht-biodeutschen Darsteller*innen auch auf der Bühne in der „Kanaken"-Rolle gefangen halten.

Relativ unverblümt unterstellt Verrücktes Blut seinem Publikum, von diesen Vorurteilen so sehr okkupiert zu sein, dass es den Als-Ob-Charakter des Bühnengeschehens entwertet: Obwohl sich die Schüler*innen im Verlauf des Stücks immer stärker mit den ihnen aufoktroyierten Schiller-Texten identifizieren und in ihre Rollen schlüpfen, ist es möglich, dass sie dabei in den Augen der Lehrerin – und *mutatis mutandis* die Darsteller*innen für die Zuschauer*innen – weiterhin die „Kanaken" bleiben.

Innerhalb dieser Kritik an stereotypen Wahrnehmungsmustern dient Schiller in erster Linie als eine Chiffre für den bürgerlichen Theaterkanon und seine national-elitäre Beschränktheit. „Angesprochen wird ein Publikum, das ‚seinen Schiller kennt' – weniger im Sinne einer genauen Kenntnis der Texte als vielmehr in seinem Wissen um ‚sein' ‚deutsches Kultur*gut*'"[31]. Zugleich verdichtet sich in dieser Referenz die metatheatrale Ironie des Stücks: Wenn die Lehrerin in einer Szene mit großer Hingabe die einschlägige Passage aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* rezitiert, wonach der Mensch „nur da ganz Mensch [ist], wo er spielt"[32], dann erscheint diese autonomieästhetische Maxime schon angesichts der Geiselnahme äußerst unpassend; und die zahlreichen Bezüge auf ethnocodierte, kulturalistische und islamfeindliche Grenzziehungen tragen nicht gerade zu ihrer Glaubwürdigkeit bei.

Die ostentative Anverwandlung und Zurückweisung der „Kanaken"-Rolle, mit der Verrücktes Blut beginnt und endet, lässt sich auch als eine Persiflage auf die Vorstellung vom sich in die zweckfreie Sphäre des Ästhetischen zurückziehenden und dadurch zu sich kommenden Menschen verstehen. Die Eröffnungsszene spricht großen Teilen des Publikums die Fähigkeit ab, für die Dauer der Aufführung bzw. in der ästhetischen Erfahrung von ideologischen Konstrukten wie dem „Kanaken" zu abstrahieren. Mit dem Schlussbild verhält

31 Meyer: Gegenstimmbildung, S. 13.

32 Die in der Inszenierung leicht gekürzte, von der Lehrerin in getragenem Tonfall wiedergegebene Stelle lautet vollständig: „Nun spricht aber die Vernunft: das Schöne soll nicht bloßes Leben und nicht bloße Gestalt, sondern lebende Gestalt: das ist, Schönheit, sein; indem sie ja dem Menschen das doppelten Gesetz der absoluten Formalität und der absoluten Realität diktiert. Mithin tut sie auch den Ausspruch: der Mensch soll mit der Schönheit *nur spielen*, und er soll *nur mit der Schönheit* spielen. Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*" (Schiller: Ästhetische Erziehung, S. 372f.).

es sich genau umgekehrt: Die inszenierte Weigerung des Hasan-Darstellers, die Geiselnahme und den Theaterabend enden zu lassen, zweifelt nicht an der Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen, sondern an der Möglichkeit, das im Spiel Gelernte dauerhaft in die soziale Wirklichkeit zu übersetzen.

In Anbetracht dieser selbstreferentiellen Verweise auf die Theatersituation ist es vielleicht mehr als eine Randnotiz, dass sich die Lehrerin in VERRÜCKTES BLUT nicht unbedingt als Schiller-Expertin hervortut. Da sich die Klasse unter der bewaffneten Aufsicht von Frau Kelich Schillers *Die Räuber* aneignen soll, ist es werkgeschichtlich nicht ganz stimmig, dass sie auf die Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* rekurriert, um den Sinn dieser Maßnahme zu erläutern. Denn im Vergleich mit dem rebellischen und affektgetriebenen Gestus, der in Schillers 1772 uraufgeführtem Erstlingsdrama vorherrscht, begegnet einem in den 1785 veröffentlichten ästhetischen Briefen eine Position, für die der zuvor geprobte Frontalangriff auf gesellschaftliche Institutionen nach den Erfahrungen des jakobinischen Terrors keine Option mehr ist: „Aus dem revolutionären Autor der *Räuber* ist im Zuge seiner Verbitterung über die Folgen der französischen Revolution ein liberaler Befürworter staatlich souveräner Führung geworden."[33] Über diese Tendenzen in den ästhetischen Briefen[34], sich mit der politischen Wirklichkeit zu arrangieren und mit der elitären Idealität des schönen Scheins zu begnügen, spricht die Lehrerin in VERRÜCKTES BLUT mit ihrer Klasse bezeichnenderweise nicht.[35]

---

33 Wihstutz: Urteilende Zuschauer, S. 113f.

34 Exemplarisch dafür steht die Wendung von den „einigen wenigen auserlesenen Zirkeln" (Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 429; vgl. Wihstutz: Urteilende Zuschauer, S. 114f.) im Schlusssatz. Zur Bedeutung der für Schiller enttäuschenden Revolutionserfahrung für die *ästhetischen Briefe* vgl. auch Marquard: Schiller und Heidegger, S. 191-195 sowie Zelle: Ästhetische Erziehung, S. 411-418.

35 In der besagten Szene sagt die Lehrerin sinngemäß, dass Schiller in diesem Text vor dem Hintergrund der Französischen Revolution dafür plädiert, im ästhetischen Spiel einen verantwortungsvollen Umgang mit seiner Freiheit einzuüben. Unerwähnt bleibt also, dass dieses ‚Nadelöhr'-Theorem, wonach „man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert" (Schiller: Ästhetische Erziehung, S. 324) einen fundamentalen Bruch mit der rebellischen Grundhaltung der *Räuber* markiert – dem Stück, das die Schüler*innen im erzwungenen Stegreifspiel im Hinblick auf ihre Lebenswirklichkeit aktualisieren sollen.

Hinter dem Umstand, dass sie das nicht tut, steckt vielleicht keine Absicht; doch es ist mit Blick auf das bildungsbürgerliche Theaterverständnis, das diese Figur repräsentiert, allemal konsequent. Würde sie nämlich tiefer in die Materie einsteigen und auf die biografischen und konzeptuellen Widersprüche eingehen, die in Schillers Ästhetik „wesentliche Bestandteile einer neuen Theorie bürgerlicher Hegemonie"[36] aufscheinen lassen, stünde die Legimitationsgrundlage ihres Unterrichts zur Disposition: Aus dem vermeintlichen „Klassiker" Schiller, den die Lehrerin ihren deklassierten Schüler*innen nahebringen will, wird eine zwiespältige Figur, an der man sieht, wie sich das politische Emanzipationsversprechen der Aufklärung auf eine im doppelten Sinn „freie" Kunst zu reduzieren droht – zweckbefreit, aber wirkungslos.[37]

Der vielleicht gelungenste Affront, den VERRÜCKTES BLUT gegen das bei Schiller propagierte Modell von ästhetischer Erziehung begeht, ist der Schlusssatz der Lehrerin, die sich, scheinbar aus ihrer Rolle fallend, an das Publikum wendet und den Unterricht für beendet erklärt. Mit diesem Aufbruch der vierten Wand weist die Inszenierung nicht nur darauf hin, dass ihrer Spiel-im-Spiel-Logik ein Erziehungsanspruch zugrunde liegt, sondern zeigt auch, wem dieser gilt: weder den Schüler*innen noch der Lehrerin oder den Darsteller*innen, sondern den Zuschauer*innen, denen eine hochgradig vorurteilsbelastete Rezeptionshaltung attestiert wird. Dass VERRÜCKTES BLUT diese pädagogische Intention so offen ausstellt, unterscheidet die Arbeit eklatant von einer maßgeblich mit dem Namen Schiller assoziierten Traditionslinie in der bürgerlichen Kunst, die sich unter dem reflexiven Potential des Ästhetischen etwas ganz anderes vorstellt: eine Art Nullpunkt, an dem sich das menschliche Urteilsvermögen vorübergehend als von allen

36 Eagleton: Ästhetik, S. 123. „Das Ästhetische ist das fehlende Verbindungsstück zwischen einer barbarischen Zivilsozietät, die ganz dem Begehren überantwortet ist, und dem Ideal eines wohlgeordneten Staates. Das ‚Ästhetische' Schillers entspricht in anderer Form Gramscis Begriff der ‚Hegemonie'; beide Begriffe sind zudem politisch entstanden durch die Enttäuschung über den Zusammenbruch revolutionärer Hoffnungen. Politisch zu halten ist nur, was in einer umgestalteten Kultur und in einer revolutionierten Subjektivität fest verwurzelt ist" (Ebd, S. 111).

37 Zur Dialektik von politischer Fremd- und ästhetischer Unbestimmtheit in Schillers Konzeption des Ästhetischen vgl. Marchart: Neue Heteronomieästhetik, S. 163f. Zu den Tücken von Schillers Gegenüberstellung von ästhetischem Spiel und Lebenspraxis vgl. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 469ff, sowie in ähnlicher Stoßrichtung Cassirer: Geist und Leben, S. 197ff.

Zwängen und Zwecksetzungen befreit erfährt. Von diesem „ästhetischen Regime"[38] distanziert sich VERRÜCKTES BLUT durch die kritische Adressierung des Publikums gleich doppelt: Zum einen versteht und verhält sich die Inszenierung keineswegs als interesselos, sondern verweist explizit auf ihre Belehrungsabsichten; zum anderen bedeutet sie einem weißen bildungsbürgerlichen Publikum, dass sich hinter der Rede von Eigengesetzlichkeit und Unbestimmtheit nur allzu oft ein Instrument verbirgt, den eigenen Standpunkt absolut zu setzen.

Im ersten Moment mutet das Ende von VERRÜCKTES BLUT wie ein Bruch mit der ironischen Grundstruktur des Stücks an. Während der Widerspruch zwischen dem humanistischen Selbstverständnis der Lehrerin und ihrem gewalttätigen Verhalten auf der Binnenebene unausgesprochen bleibt, vermittelt der Aufbruch der vierten Wand eine klare Botschaft an die Zuschauer*innen: Solange in *Euren* Köpfen „Kanaken"-Stereotype herumspuken und nicht verlernt werden, bestehen die Einschränkungen fort, denen das Versprechen auf gewaltlose Selbsterziehung im Ästhetischen seit jeher unterliegt. Doch die Deutlichkeit, mit der das Anliegen übermittelt wird, heißt nicht zwingend, dass diese Ebene der Inszenierung frei von Ambivalenzen wäre – im Gegenteil. Beispielweise übt das Stück an dieser Stelle zwar Kritik an den theatralen Erblasten der Aufklärung, andererseits spricht es sich damit selbst einen aufklärerischen Anspruch zu. So führt VERRÜCKTES BLUT, wie auch Tania Meyer feststellt, nicht zuletzt vor, dass „die Waffe Aufklärung […] angeeignet, in ihrer funktionalen Ausrichtung verschoben und gegen das als bildungsbürgerlich angenommene Publikum gerichtet werden kann"[39].

38 Die Abgrenzung von einem „repräsentativen Regime der Künste" und einem „ästhetischem Regime der Künste" findet sich bei Jacques Rancière. Im Gegensatz zum klassischen repräsentativen Regime der Künste, das noch von explizite moralische und politische Wirkungsabsichten dominiert wird, beginnt sich, so Rancière, ab 1800 zunehmend ein Kunstverständnis durchzusetzen, in dem das Verhältnis der Kunst zur Politik nunmehr durch radikale Autonomie gekennzeichnet ist (vgl. Rancière: Der emanzipierte Zuschauer, S. 63-71 sowie Rancière: Unbehagen in der Ästhetik, S. 16-25). Dieser Paradigmenwechsel steht für Rancière in engster Verbindung mit Schillers *Briefen* (vgl. ebd., S. 34-44) – wobei sich die Frage stellt, ob hier nicht eher die Kantische Ästhetik oder der deutlich frühere (und für Schiller ungemein prägende) Shaftesbury zu nennen wären.

39 Meyer: Gegenstimmbildung, S. 13.

Während Meyer die Aneignung von tradierten Erziehungs- und Bildungsansprüchen gegen das Milieu, das sich heutzutage im Theater versammele, als den eigentlichen Clou von Erpulats Arbeit begreift, bringt diese Umadressierung auch Unstimmigkeiten mit sich. Denn in dem Moment, in dem hier ‚das' Publikum für seinen stereotypen Erwartungshorizont kritisiert wird, richtet sich dieser Appell schon an ein *anderes* Publikum: Neben dem privilegierten Mittelschichtspublikum, das auf der ersten Äußerungsebene angesprochen wird, kommt im performativen Vollzug der Äußerung ein zweites kollektives Imaginäres ins Spiel – eine Gemeinschaft von urteilsstarken Zuschauer*innen, die nicht von rassistischen Vorurteilen beherrscht werden, die den paternalistischen Kulturnationalismus der Lehrerin nicht teilen und dementsprechend auch die szenische Dekonstruktion von beidem nicht als frontale Belehrung, sondern als ästhetischen Genuss erfahren.[40]

In diesem performativen Selbstwiderspruch scheint auch der Grund zu liegen, warum Julius Heinicke VERRÜCKTES BLUT so wenig politische Brisanz beimisst. „Selbstverständlich", so Heinicke, „richtet sich das Stück an ein reflektiertes Publikum, welches sich nicht allein mit Klischees abspeisen lässt"[41]. Wenn sich die Inszenierung vor allem an solche Zuschauer*innen richtet, die um die Kontingenz von ethnocodierten Stereotypen wissen, dann zielt die im Programmtext angekündigte ‚lustvolle Dekonstruktion aller vermeintlich klaren Identitäten' laut Heinicke unvermeidlich ins Leere; das Stück behauptet eine gesellschaftliche Relevanz, die es ‚seinem' Publikum gegenüber gar nicht ausüben kann und muss.[42] In ähnlicher Weise könnte man einwenden, dass sich VERRÜCKTES BLUT auch mit Schiller und dessen Programm von ästhetischer Erziehung tendenziell an einem Pappkameraden abarbeitet. Denn das altbackene Theaterverständnis der Lehrerin mit ihrer übergebührlichen Verehrung Schillers ist zwar ein ähnlich hartnäckiges Klischee wie die abgehängte Kreuzberger Problemklasse, hat aber recht wenig

40 Während Meyer VERRÜCKTES BLUT diesbezüglich in die Nähe des Brecht'schen V-Effektes rückt (vgl. ebd. S. 11), könnte man bei dieser doppelten Publikumsansprache – Walter Benjamins Überlegungen zum Antagonismus von romantischer Ironie und Epischem Theater aufgreifend (vgl. den Abschnitt „Wi(e)der ein Lob der Ironie" in Kapitel 4) – durchaus auch an das Theater der Romantik und Dramen wie Ludwig Tiecks *Der Gestiefelte Kater* denken, wo die Verfahren des scheinbaren Aus-der-Rolle-Fallens und des Spiel-im-Spiels exzessiv verwendet werden.

41 Heinicke: Sorge um das Offene, S. 69.

42 Vgl. ebd., S. 72f.

mit dem zu tun, was *State of the Art* im Gegenwartstheater ist. Hier bricht Verrücktes Blut weniger mit bestehenden Sehgewohnheiten und Vorlieben als dass es sie bedient: Ein Publikum mit einer gewissen Routine darin, dass Inszenierungen sich ‚kritisch' am Dispositiv des dramatischen Theaters und am bildungsbürgerlichen Kanon abarbeiten, mag sich in seinem *common sense* bestätigt fühlen.

Entgegen dem ersten Anschein heben sich die ironischen Tendenzen des Stücks durch die direkte Ansprache des Publikums also keineswegs auf; sie bestehen – unfreiwillig – fort. So entzieht sich auch die abschließende Frage „Was seht Ihr in mir? Einen Schauspieler oder einen Kanaken?", die Erol Afşin, der Schauspieler des Hasan, stellt, einer eindeutigen Antwort, wenn man die zweifache Adressierung der Zuschauer*innen berücksichtigt. Denn Verrücktes Blut handelt *von* einem Publikum, das außerstande ist, an dieser Stelle einen „Schauspieler" vor sich zu sehen, und spielt *für* eines, das dazu sehr wohl in der Lage scheint. Umso eindringlicher die Inszenierung den Streit mit der erstgenannten Instanz sucht, umso mehr nimmt sie letztgenannte aus der Schusslinie – wobei ‚Schusslinie' in diesem Fall durchaus wörtlich zu verstehen ist. Denn in direktem Anschluss an diese Frage gibt derselbe Akteur noch einen Schuss in Richtung des Publikums ab, der freilich ein *unechter* Schuss ist. Der Rückgriff auf das sprichwörtliche „Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet", wie es bereits in Schillers *Räubern* verspottet wird, ist sinnbildlich für den Als-Ob-Charakter des hier in Szene gesetzten Konfliktgeschehens: Sowohl der Angriff auf die Urteilfähigkeit des Publikums als auch der Bruch mit dem Theaterrahmen verbleiben in Verrücktes Blut innerhalb dieses Rahmens – wenn die Inszenierung versucht, ihr metatheatrales Verwirrspiel zu vereindeutigen, tritt erst die tiefere Ironie dieses Erfolgsstücks zutage.

„Lachen ist hier Kriegsführung" – Über asymmetrische Lachkollektive

Die bisherige Analyse legt nahe, dass der durchschlagende Erfolg von Verrücktes Blut teilweise auf einem Missverständnis beruht. Denn die gar nicht so subtile Ironie, mit der sich die Arbeit gegen die Zurichtungsmaßnahmen, das Bildungsversprechen und das Theaterideal der Lehrerin positioniert, wurde in kaum einer Rezension als ästhetische Dominante beschrieben. Während der bereits erwähnte Wolfgang Höbel der Ansicht war, dass

jede Partei gleichermaßen ihr Fett wegkriege, wurde in anderen Rezensionen der Handlungsverlauf als eine gelingende ästhetische Erziehung der Klasse gewertet – nicht als ein genüsslich vorgeführtes Misslingen.[43]

Dass sich diese Art der Rezeption nicht auf die Kritiken zu VERRÜCKTES BLUT beschränkte, zeigt ein Gruppeninterview, das der Berliner *Tagesspiegel* anlässlich der Einladung zum Berliner Theatertreffen mit den Darsteller*innen, dem Regisseur Nurkan Erpulat und Shermin Langhoff als der damaligen Leiterin des Ballhaus Naunynstraße führte.[44] In dem Gespräch berichtet Langhoff, dass VERRÜCKTES BLUT schon mehrmals zu Festivals aus dem Bereich des Kinder- und Jugendtheaters eingeladen wurde, und distanziert sich freundlich, aber bestimmt von diesem Label: Die Zielgruppe des Stücks sei „ein erwachsenes Publikum, egal welcher Herkunft. […] Es geht hier nicht darum, vordringlich die Jugendlichen oder die Schüler aufzuklären“[45]. In eine ähnliche Richtung weist eine Anekdote von Sesede Terziyan, der Darsteller*in der Lehrerin. Sie berichtet von einer Zuschauerin, der offenbar entgangen war, wo die politischen Sympathien der Arbeit liegen: Terziyans Figur würde ihr als Lehrerin aus der Seele sprechen – auch sie hätte sich im Unterricht schon oft „eine Peitsche gewünscht“[46].

Wenngleich Langhoff im Gespräch an anderer Stelle sagt, sie wolle sich über niemanden „erheben und sagen: Jemand hat verstanden oder nicht verstanden“[47], machen Terziyans Anekdote und die Verortung der Arbeit in einem theaterpädagogischen Kontext deutlich, dass die Inszenierung in beiden Fällen zumindest *anders* verstanden wurde als von den Beteiligten

43 In dieser Verkehrung macht sich eine performative Besonderheit des Komischen bemerkbar: Das Gelingen von komischen Situationen lässt sich schwerlich als Vermeidung ihres Scheiterns beschreiben – der übliche Ansatz der Austin'schen Sprechakttheorie, auf den Derrida mit der spöttischen Frage reagierte: „Was ist ein Gelingen, wenn die Möglichkeit des Misslingens weiterhin seine Struktur konstituiert?“ (Derrida: Signatur Ereignis Kontext, S. 36) Denn Komik verknüpft sich mit der Erfahrung eines unfreiwilligen oder inszenierten, kognitiven oder körperlichen *Misslingens*: „Die eigentliche Ursache ‚komischer Effekte‘ ist das abduktive Scheitern – entweder desjenigen, der einen Gedankengang äußert oder desjenigen, der einen Gedankengang interpretiert“ (Wirth: Diskursive Dummheit, S. 3).

44 Becker/Wildermann: Besser als Hollywood.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd.

intendiert.[48] Allerdings stellt sich meines Erachtens die Frage, ob es sich bei diesen abweichenden Deutungen nicht um ein *notwendiges* Missverständnis handelt.[49] Denn VERRÜCKTES BLUT zeichnet sich durch einen subversiven Bezug auf politische und theatrale Diskurse aus, die durch Übertreibung und Zuspitzung bis zur Kenntlichkeit entstellt werden sollen: Aus dem äußerst stereotypen Islambild der Filmvorlage wird die geifernde Islamfeindlichkeit der Lehrerin, und aus einer paternalistischen Verklärung des Theaters zur moralischen (Integrations-)Anstalt wird das Szenario der Geiselnahme, in der die Gewaltförmigkeit dieses Unterfangens zutage tritt. Dass dieser parodistische Zug verschiedentlich übersehen wurde, ist nur auf den ersten Blick verwunderlich. Wenn sich allen Zuschauer*innen die Ironie der Inszenierung vollumfänglich erschließen würde, wäre die Kritik, die VERRÜCKTES BLUT an das Publikum richtet, weder plausibel noch notwendig. Die Möglichkeit, dass die Arbeit von Teilen der Theateröffentlichkeit in dieselben Schubladen gesteckt werden könnte, gegen die sie aufbegehrt, ist letztlich in diesem Verwirrspiel immer schon angelegt.

Was folgt aus diesem Paradox? Dekonstruktivistische Konzeptionen von Ironie dürften sich in ihrer Auffassung bestätigt sehen, dass die Wirkungs*absicht* ein notorisch unzuverlässiges und letztlich vernachlässigbares Kriterium sei, um ironische Konstellationen zu erfassen. Anstatt sie an „etwas ontologisch Gegebenes"[50] zurückzubinden, sei Ironie als ein Zustand radikaler *Unentscheidbarkeit* von Tun und Meinen, Inszenierung und Realität, Spiel und Ernst zu verstehen. „Die Ironie ist nicht zu suspendieren und ihre unverfügbare, zerstörerische Kraft besteht gerade darin, dass wir ihr Walten womöglich erst zu spät – wenn überhaupt – registrieren."[51] Daran gemessen, hat das Ende von VERRÜCKTES BLUT nur bedingt etwas mit Ironie zu tun: Das angedeutete Aus-der-(„Kanaken"-)Rolle-Fallen der Akteur*innen und der scheinbare Aufbruch der vierten Wand dienen eher dazu, diesen Schwebezustand zu beseitigen und das Bühnengeschehen als Bühnengeschehen

---

48 „Wir haben verstanden, wenn wir sagen können, dass wir das, was uns jemand mitgeteilt hat, miteinander teilen" (Müller: Möglichkeit des Missverstehens, S. 1).

49 „Das Ereignis des Verstehens ist ein Sonderfall des Missverstehens. Es ist *als Verstehen*, das sich ereignet hat, begrifflich thematisierbar nur vor dem Hintergrund notwendig möglichen Missverstehens" (Ebd., S. 11).

50 Czirak: Falsche Freunde, S. 10.

51 Ebd.

kenntlich zu machen; angesichts der oben geschilderten Reaktionen erweist sich dieser Vereindeutigungsversuch als voreilig und auch kontrafaktisch.

Im besagten Tagespiegel-Interview berichten Sesede Terziyan und Gregor Löbel von einer Aufführung, in der die Unterschiede in der Rezeption von Verrücktes Blut besonders deutlich wurden. Demnach verlängerte sich der auf der Bühne dargestellte Konflikt unerwartet bis in den Zuschauerraum:

> *Sesede Terziyan*: Aber könnt ihr euch an eine Vorstellung erinnern – das Publikum war gemischt, vielleicht 20 Jugendliche, der Rest Erwachsene und ein sehr konservatives Publikum – hier im Ballhaus.
> *Gregor Löbel*: Die Schüler saßen fast alle vorne, die Erwachsenen hinten, und es gab eine Art Fight um die Deutungshoheit des Stückes – worüber man lacht. Die Erwachsenen haben immer gelacht, wenn die Schüler still waren, und umgekehrt haben die Schüler gejohlt, wenn die Erwachsenen schwiegen.
> *Sesede Terziyan*: So wie wir auf der Bühne miteinander gekämpft haben, gab es einen Kampf im Publikum. Einen Lachkampf.[52]

Der hier beschriebene ‚Lachkampf' erscheint als ein geradezu idealtypisches Beispiel für die performativen Wirkungspotentiale von Komik: Im Wechselspiel von Lachen und Lachverzicht formieren sich im *hic et nunc* der Aufführung temporäre Lachkollektive, die ihrem gemeinsamen Verständnis der dargestellten Situation Ausdruck verleihen und dadurch das Publikum in zwei Gruppen aufspalten. Dabei zeigt die Schilderung von Löbel und Terziyan, wie eng die assoziativen und die dissoziativen Tendenzen des Komischen, *Mit*- und *Aus*lachen, miteinander verwoben sind: In demselben Maße, wie das koordinierte Lachen und Nicht-Lachen von Jugendlichen und Erwachsenen der Selbstverständigung und Solidarisierung untereinander dient, fungiert es nach außen als Geste der Schließung, als Mittel zur Abgrenzung von der jeweils anderen Gruppe.

Das situative Aufeinanderprallen dieser beiden konträren Lesarten erweitert die bisherigen Überlegungen zu Verrücktes Blut um eine Facette, die über ein dekonstruktivistisches Ironiemodell hinausweist und für die eine postfundamentalistische Betrachtung sinnvoll erscheint. Wie dieser ‚Fight um die Deutungshoheit des Stücks' nämlich zeigt, bedeutet die ontologische Unentscheidbarkeit von Ironie nicht, dass sich *keine* Entscheidungen mehr treffen lassen: Während das eine Lager eine Position vertrat, die

52 Becker/Wildermann: Besser als Hollywood.

mit der Stoßrichtung der Inszenierung korrelierte, hatte sich ein anderes Lager für eine Deutung entschieden, die mit der negativ gezeichneten Figur der Lehrerin sympathisierte. Die Frage des Verstehens und Missverstehens, weit davon entfernt, sich zu erübrigen, erfährt im Gegeneinander der beiden Lachkollektive eine politische Wendung.

Wenn die unterschiedlichen Lesarten von VERRÜCKTES BLUT den Charakter von politischen Entscheidungen besitzen, die nicht zuletzt in der Aufführungssituation erfolgen und sicht- und hörbar werden, bleibt zu klären, aus welchen Gründen diese Entscheidungen getroffen werden – und ob der Begriff der ‚Entscheidung' für das hier Gemeinte überhaupt angemessen ist. Denn handelt es sich bei der Wahrnehmung von Komik nicht eher um ein Widerfahrnis, um ein ‚Ereignis', das einen blitzartig und unwillkürlich überkommt und überfällt? Wo also wäre bei diesen beiden Lachkollektive so etwas wie Handeln aus freien Stücken, reflexives Sich-Entschließen oder ästhetisches Urteilen zu beobachten? Mit Blick auf diejenige Gruppe, die mit ihrem Lachverhalten die Ausrichtung der Inszenierung konterkarierte, ließe sich ferner fragen, wer für dieses Missverhältnis von Wirkung und Intention verantwortlich ist: Ist es auf dramaturgische Inkonsequenzen zurückzuführen oder auf die mangelnde Urteilfähigkeit dieses Lachkollektivs, auf beides oder auf nichts davon? Und inwieweit lässt die grundsätzliche Übereinstimmung mit dem politischen Anliegen der Arbeit, wie sie das kollektive Lachen der Gegenseite signalisiert, bereits den Schluss zu, dass dieser Gruppe die metatheatrale Anlage des Bühnengeschehens aufgegangen ist?

Was diesen letzten Punkt angeht, zeigten sich die an der Inszenierung Beteiligten im Gespräch mit dem Tagesspiegel nicht ganz einig. Angesprochen auf die Möglichkeit, dass „ein Publikum kommt, das die Brüche, die Mehrbödigkeiten, auch die Ironie nicht gleich versteht"[53], antworteten Sesede Terziyan und Rahel Jankowski, ihrer Wahrnehmung nach würden auch jugendliche Zuschauer*innen durchaus mitbekommen, dass die Arbeit gezielt überspitze. Andere gaben sich skeptischer: Während Nora Abdel-Maksoud den Verdacht äußerte, dass die satirische Mehrdeutigkeit der Szene, in der ihre Figur ‚endlich' ihr Kopftuch abreißt, vielen im Publikum entgehen würde, gab Emre Aksizoğlu zu verstehen, dass ein jüngeres Publikum seiner Ansicht nach oft an der affektiven Oberfläche der Arbeit verbleibe: Man sei „begeistert von der Energie, die wir auf der Bühne haben,

53 Becker/Wildermann: Besser als Hollywood.

und dem Spaß, den wir rüberbringen“[54], würde aber „die Vielschichtigkeit, die Brüche, nicht verstehen“[55].

Eine deutlich optimistischere Einschätzung zur Aussagekraft des kollektiven Lachens findet sich in einem Aufsatz der Autor*in Sasha Marianna Salzmann, der sich mit den Ambivalenzen des Erfolgs von VERRÜCKTES BLUT auseinandersetzt. Darin führt Salzmann die zahlreichen Missverständnisse in der Rezeption auf eine Miss*überschätzung* seitens der Theateröffentlichkeit zurück, die in ihrem Lob geflissentlich über die kritische Stoßrichtung der Arbeit hinweggehe: „Der Grundtenor ist, es sei ein Stück über die Aussichtslosigkeit der Integration“[56]. Salzmann zufolge trägt das Lachverhalten des Publikums wesentlich dazu bei, diese Unterschiede in der Bewertung explizit zu machen. In diesem Zusammenhang berichtet *sie ebenfalls von einer (derselben?) Aufführung, in der es zu einer Aufspaltung des Publikums in zwei konkurrierende Lachkollektive kam:

> Eine Vorstellung ist beispielhaft für die Kontroverse um ‚Verrücktes Blut‘: Schulklassen und das Mittelstandspublikum im Alter der Eltern- und Großelterngeneration im Zuschauerraum. Bald teilt er sich in zwei Lager auf, die gegeneinander anlachen, man verhandelt durch Zurufe und Klatschen den Kampf, den man alltäglich führt. Die Schulklassen freuen sich über die Stupidität der Lehrerin […] und unterstützen die Darsteller/innen der Schulklasse mit Grölen. Der Mittelstand lacht aus der Befreiung heraus, dass die Lehrerin all das ausspricht, was man wegen Political Correctness nicht sagen darf, doch wohl aber denkt.[57]

Auch für Salzmann stellt sich das Gegeneinander-Anlachen als eine Konfrontation von zwei sich ausschließenden Interpretationen von VERRÜCKTES BLUT dar. Das eine Kollektiv distanziert sich im Lachen von einem klischeebeladenden Blick auf migrantische Jugendliche, das andere amüsiert sich über eine politisch „unkorrekte“, vermeintlich authentische Darstellung der Migrationsgesellschaft. Ähnlich wie zuvor Terziyan und Löbel nimmt Salzmann bei beiden Publikumsfraktionen sehr klare soziale Zuschreibungen vor, was die Situation besonders brisant erscheinen lässt. Die parodistischen Verweise auf den Integrationsdiskurs und die dazugehörigen

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Salzmann: Sie missüberschätzen uns, S. 4.

57 Ebd., S. 2f.

Publikumsreaktionen führen dazu, dass der ‚Kampf, den man alltäglich führt', nun im Theater ausgefochten wird. Die (vermutete) Zusammensetzung entspricht exakt der Grundkonstellation des Stücks: Die „Schulklassen" im Publikum sympathisieren mit den deklassierten Jugendlichen, der dort vertretene „Mittelstand" hält es mit der Lehrerin. Von einem formalen Unterschied zwischen den beiden Lagern ist bei Salzmann keine Rede. Es geht darum, *mit wem* sich die beiden Gruppen identifizieren bzw. desidentifizieren.

Für Salzmann ist der springende Punkt, dass die Zuschauer*innen durch Komik dazu angeregt werden, sich in einem gegebenen gesellschaftlichen Konflikt zu verorten und ihre eigene Position darin sichtbar zu machen: „*Verrücktes Blut* erzwingt das Positionieren. Lachen ist hier aber viel mehr als Meinungsbekundung, Lachen ist hier Kriegsführung."[58] Die martialische Wortwahl erinnert an ein dezisionistisches Politikverständnis in der Tradition Carl Schmitts: Die politische Relevanz des kollektiven Lachens scheint für Salzmann in der Möglichkeit zu liegen, entlang dessen, was als lächerlich erfahren wird, affektiv grundierte Freund/Feind-Unterscheidungen zu treffen. Ein wichtiger Unterschied ist freilich, dass Begriffe wie ‚Kriegsführung' oder ‚Kampf' hier metaphorisch verwendet werden und buchstäblich nicht so ernst gemeint sind wie „Freund" und „Feind" bei Schmitt.[59] Insofern ist hier nicht Schmitt selbst, sondern die bekennende (Links-)Schmittianerin Chantal Mouffe eine passende Referenz.[60] Denn Salzmann argumentiert so, wie es auch von Mouffe zu erwarten wäre: *Sie deutet die Situation als ein agonistisch-demokratisches Forum, das den Beteiligten die situative (Re-)Artikulation eines hegemonialen Konflikts erlaubt.[61]

Es ist nicht nur die Priorisierung des Trennenden, von Konflikt und Konfrontation, die die Analogie zu Mouffe plausibel erscheinen lässt. Ein

58 Ebd., S. 2.

59 „Die Begriffe Freund und Feind sind in ihrem konkreten, existenziellen Sinn zu nehmen, nicht als Metaphern oder Symbole, nicht vermischt und abgeschwächt durch ökonomische, moralische und andere Vorstellungen, am wenigsten in einem privat individualistischen Sinne psychologisch als Ausdruck privater Gefühle und Tendenzen" (Schmitt: Der Begriff des Politischen, S. 27).

60 „Ich bin überzeugt, wir können von ihm [Carl Schmitt, H. R.] als einem der brillantesten und unversönlichsten Gegner des Liberalismus viel lernen" (Mouffe: Über das Politische, S. 11).

61 Zur Rolle von künstlerischen Institutionen und Praktiken in Mouffes agonistischem Demokratiemodell vgl. Mouffe: Agonistik, S. 133-159.

anderer Anknüpfungspunkt ist Salzmann Hinweis, dass es beim Lachen um viel mehr gehe als Meinungsäußerung. So gehört die Forderung nach einer demokratischen Streitkultur, die über bloße Deliberation hinausweist, zum festen Repertoire Chantal Mouffes: Damit es nicht zur antagonistischen Entzweiung von unversöhnlichen Konfliktparteien komme, sei die Gesellschaft auf agonistische Arenen angewiesen, in der sie einander als „Gegner", jedoch nicht als „Feinde" begegnen.[62] Der Lachkampf in VERRÜCKTES BLUT lässt sich umstandslos in ein derartiges Modell der kontrollierten Affektentladung integrieren („Wer lacht, kann nicht beißen"[63], heißt es bei Norbert Elias). Eine dritte Parallele liegt in Salzmanns Tendenz zu einer populistischen Wir-Sie-Logik, für Mouffe *die* „conditio sine qua non der Bildung politischer Identitäten"[64]. So beschreibt Salzmann das eine Lachkollektiv als Repräsentant einer „Elite"[65], respektive einer „Theaterelite"[66], die Erpulats Arbeit und das Projekt eines postmigrantischen Theaters für sich zu vereinnahmen sucht, während das andere Lachkollektiv für die „Ausgeschlossenen"[67] einsteht, die ihren legitimen Anteil an der politischen Ordnung einfordern. Salzmanns Aufsatz endet mit dem energischen Appell, den durch VERRÜCKTES BLUT angelockten „Kreditkartenzahler/innen, die mir den Weißwein wegtrinken"[68], dürfe das Terrain nicht einfach kampflos überlassen werden:

> Theater ist nicht, wenn privilegierte Gruppen entscheiden, was relevante Kunst in der Gesellschaft ist. Theater ist die Bühne für den Appell und eine Aufforderung sich zu positionieren für die, die sonst nicht zu Wort kommen. Was gibt es also zu tun? Weitermachen. Walter Benjamin erklärte uns, der Mensch bräuchte Zeit, um das Aufgenommene zu verarbeiten und umzusetzen. ‚Kanak Sprak' hat 20 Jahre gebraucht, um in den Köpfen der Menschen nicht mehr wie eine ansteckende Krankheit zu klingen, sondern eine Bedeutung zu haben – im vollen Sinn dieses Wortes. Das Ballhaus Naunynstraße ist ein Meilenstein, das ‚süße Kieztheater' schlägt Wellen über Europa hinaus. Das Konzept des post-migrant theatre fruchtet in England, Schweden,

62 Vgl. Mouffe: Über das Politische, S. 42-47.
63 Zit. nach Schröter: Essay on Laughter, S. 870.
64 Mouffe: Über das Politische, S. 25.
65 Salzmann: Sie missüberschätzen uns, S. 3.
66 Ebd., S. 4.
67 Ebd.
68 Ebd.

> Holland und neuerdings schreiben auch Akademiker/innen in den USA ihre Dissertationen über das Haus. Dank solcher Arbeit, wie Shermin Langhoff und ihre Crew sie leistet, gehen wir, die Leute mit dem background in den Vordergrund.[69]

Mit ihrer abschließenden Eloge auf das Ballhaus Naunynstraße als gegenhegemonialer Theaterinstitution bekräftigt Salzmann, dass der Auftritt von konkurrierenden Lachkollektiven in VERRÜCKTES BLUT für *sie politisches Theater in bestem Sinne ist.[70] Die beiden Lager erscheinen als Fortsetzung eines zähen und langwierigen gesellschaftlichen Stellungskrieges, der sich gerade erst auf die Institution Theater auszuwirken beginnt; an die Stelle der *einen*, hegemonialen Vorstellung von dem, was Theater ist und ausmacht, tritt ein sichtbarer Konflikt zwischen privilegierten und postmigrantischen Positionen.

Salzmanns Deutung des gespaltenen Publikums ähnelt einem Szenario, das der von ihr angeführte Walter Benjamin in seinen Studien zum epischen Theater entworfen hat. Unter den verschiedenen Neuerungen, die das epische Theater mit sich bringe, führt Benjamin auch eine Infragestellung der „[Theater-]Kritik in ihren Privilegien"[71] und, damit einhergehend, die radikal veränderte Ansprache des Publikums an: Anstatt es sich als eine homogene Kollektivinstanz vorzustellen, spekuliere dieses Theater auf eine Konfrontation der unterschiedlichen (Klassen-)Interessen im Zuschauerraum.[72] Benjamins Erwartungsfreude für den „Augenblick, da die falsche, verschleiernde Totalität Publikum sich zu zersetzen beginnt, um in ihren Schoß den Parteiungen Raum zu geben, welche den wirklichen Verhältnissen

69 Ebd.

70 Wie die deutliche Positionierung erahnen lässt, ist Salzmann der postmigrantischen Theaterbewegung eng verbunden: Einige *ihrer Theatertexte wurden am Ballhaus uraufgeführt, und seit dem Wechsel von Shermin Langhoff ans Maxim-Gorki-Theater war *sie dort unterem als Leiter*in des Studio Я und als Hausautor*in tätig.

71 Benjamin: Versuche über Brecht, S. 17.

72 Dieses materialistische Modell der Zuschaueradressierung geht bei Benjamin (und Brecht) mit einer klaren Abgrenzung vom Ideal des interesselosen Wohlgefallens einher: Anstatt ästhetische Bildung als Selbstzweck zu propagieren, richtet sich das epische Theater an „Interessenten, die ‚ohne Grund nicht denken'" (Benjamin: Versuche über Brecht, S. 11).

entsprechen“[73], scheint in Salzmanns Überlegungen zu VERRÜCKTES BLUT eine implizite Aktualisierung zu erfahren. So stehen beide einer Dissoziation des Publikums in unterschiedliche Fraktionen positiv gegenüber, und beide legen gesteigerten Wert darauf, dass die auftretenden Gruppen von sozialen Antagonismen künden. Allerdings gibt es in Benjamins Szenario neben dem sichtbaren Dissens und dem Rückbezug auf das soziale Außen noch ein weiteres Kriterium. Er differenziert zwischen zwei möglichen Formen von konfligierenden Publikumsreaktionen: zwischen einer „auf Reflexe und Sensationen begründeten Massenherrschaft“[74] und einer „Stellungnahme verantwortlicher Kollektiva“[75], auf die das epische Theater hinauswill.

Benjamins Unterscheidung zwischen einem Theater der begründeten Stellungnahme und einer affektgesteuerten „Theatrokratie“[76] ist etwas, das in den bisherigen Einschätzungen zu den unterschiedlichen Lesarten von VERRÜCKTES BLUT nicht vorkam. Für Salzmann ist das Entscheidende, *dass* an diesem Lachkampf Unterschiede sichtbar werden und es zu einer ‚Positionierung‘ kommt. Vom ‚Wie‘, von unterschiedlichen Arten der Positionierung, wie sie Benjamin entwirft, ist zunächst nicht die Rede. Unter formalen Gesichtspunkten verhalten sich die beiden verfeindetem Lager, Mittelstandspublikum und Jugendlichen, geradezu identisch: Wer sich auf die Seite der bildungsbürgerlichen Lehrerin schlägt und wer PARTEI für die Schulklasse ergreift, darüber entscheidet in *ihrer Interpretation die soziale Verortung der Zuschauer*innen. In dieser strukturellen Gleichsetzung wird eine weitere Parallele zwischen Salzmanns Position und der politischen Theorie von Chantal Mouffe ersichtlich. Denn eine Sonderstellung für Kategorien wie ‚Begründung‘ oder ‚Verantwortung‘ ist auch und gerade im Modell des demokratischen Agonismus nicht vorgesehen – wo Benjamin sich von der ‚Massenherrschaft‘ distanziert, ruft Mouffe dazu auf, sich den Gesetzmäßigkeiten des Populismus zu fügen und fordert, „die Rolle der Affekte bei der Konstruktion politischer Identitäten anzuerkennen“[77].

Anders als bei Mouffe, die so entschieden auf der Grundlosigkeit und dem antagonistischen Ursprung von aller Politik beharrt, finden sich bei

73 Benjamin: Versuche über Brecht, S. 17.
74 Ebd.
75 Ebd.
76 Ebd.
77 Mouffe: Über das Politische, S. 42.

Salzmann jedoch Andeutungen, die einer strikten Gleichsetzung der Konfliktparteien widersprechen und auf einen nicht-trivialen Unterschied hinweisen. Das Lachkollektiv, das sie dem bürgerlichen Mittelstand zuordnet, vertritt nicht nur ein anderes Urteil über VERRÜCKTES BLUT, sondern steht doch auch für eine andere Art des Urteilens: „Anstatt die kluge Dekonstruktion von Klischees, mit denen unser aller Köpfe voll sind, zu sehen, fühlt man sich in seiner klischeehaften Denkweise bestätigt."[78] Während die verschiedenen Lachpositionen zuvor mit der sozialen Verortung der Zuschauer*innen in eins gesetzt werden, wird die Entscheidung für eine bestimmte Lesart hier mit unterschiedlichen ästhetischen Einstellungen verknüpft. Dieser Gedanke korrespondiert nicht nur mit den beiden Formen von politischer Kollektivität im Theater, die von Benjamin unterschieden werden, sondern auch mit der Differenz von Komik und Lächerlichkeit. So entspricht ein Lachen, das die ethnocodierten Klischees bestätigt, dem Bergson'schen Modell einer kollektiven Abwehrreaktion auf eine unerwünschte Normabweichung in Aussehen, Sprache und Verhalten: Der theatrale Status der Stereotype, die in VERRÜCKTES BLUT vorgeführt werden, spielt dabei im Grunde keine Rolle, es handelt sich um eine „*soziale Geste*"[79]. Gelacht wird über das unfreiwillig Komische, schlechthin Lächerliche, das diesen Klischees anhaftet. Wenn das Aufführungsgeschehen hingegen als eine ‚kluge Dekonstruktion von Klischees' verstanden wird, weist das dazugehörige Lachen über ein alltagstheatral-lebensweltliches Verständnis der Situation hinaus. Hier wird nicht über die Klischees gelacht, sondern über ihre Künstlichkeit und die Verdrängung ihrer Gemachtheit. Dieses Lachen hat etwas von einer Komik zweiter Ordnung: Lächerlichkeit des Lächerlichen.

Da Salzmann keinen Hehl daraus macht, wem ihre Sympathien gelten, wäre es naheliegend, die von ihr angedeutete Unterscheidung als politisch motiviert abzutun: Könnte man nicht genauso gut die jeweils andere Lesart als ‚subversiv' bzw. ‚affirmativ' beschreiben? Ist diese Einteilung nicht ganz und gar abhängig von der eigenen Position im jeweiligen Konflikt? Wäre es nicht opportun, sich diese Relativität einzugestehen und das politische Gegenüber, anstatt ihm die ästhetische Urteilsfähigkeit abzusprechen, in seinem So-Sein, eben als Gegner anzuerkennen? Solche Fragen stellen die Differenz zwischen bestätigendem und subversivem Lachen als ein bloßes Zuschreibungsproblem dar. Damit wird eine wechselseitige Austauschbarkeit

78 Salzmann: Sie missüberschätzen uns, S. 3.
79 Bergson: Das Lachen, S. 24.

suggeriert, die sich aber von einem theatralitätstheoretischen Standpunkt aus nicht einlöst. Richtig ist, dass man das subversive Lachen *auch* als eine soziale Geste im Sinne eines affirmativen Lachens-Über beschreiben kann, in dem sich die Aggressionen gegen den von der Lehrerin personifizierten ‚Feind' entladen; und es kann durchaus sein, dass das Lachen für einen (Groß-)Teil des Publikums diese Funktion erfüllt[80]. Sanktioniert wird die Unfähigkeit oder der Unwille, die rassistischen Übertreibungen des Migrationsdiskurses *als* Übertreibungen zu dechiffrieren. Damit ist aber zugleich eine Möglichkeit angedeutet, sich der ‚Bestrafung' zu entziehen: Es reicht demnach, sich der Kontingenz der vorgeführten Stereotype bewusst zu werden. Eine solche spielerisch-reflexive Inklusivität geht dem affirmativen Lachen der Gegenseite ab. Hier sind diejenigen zum Mitlachen eingeladen, die sich im grotesken Konflikt zwischen Klasse und Lehrerin wiedererkennen *und* sich mit ihrer ‚Rolle' darin abfinden. Eine Auflösung des Konflikts, ein Ende der ‚Kanakenselbsthassnummer' ist mit diesem Lachkollektiv nicht zu haben.

In kritischer Ergänzung zu Salzmanns Bemerkung vom ‚Lachen als Kriegsführung' könnte man bilanzierend sagen, dass der Lachkonflikt in Verrücktes Blut als ein Fall von *asymmetrischer* Kriegsführung zu begreifen ist: Wie Salzmann zurecht herausstellt, stehen die beiden Lachkollektive für die fortdauernden Konflikte der Migrationsgesellschaft ein. Aber sie begegnen sich dabei nicht auf Augenhöhe, sondern führen einen ungleichen Kampf. Diese Unterschiede betreffen insbesondere die Vorstellung, die sich die Konfliktparteien voneinander machen. Während das affirmative Lachen über die ethnocodierten Stereotype dazu dient, das Gegenüber auf die Rolle der ‚kanakischen Jugendlichen ohne Theaterbezug' festzulegen, lässt sich das subversive Lachen als eine Art Notwehr verstehen: Das Feindbild einer ‚kleinbürgerlichen Theaterliebhaber*in mit rassistischen Vorurteilen' schlägt den an seinen Klischees festhaltenden Gegner mit dessen eigenen, lächerlichen Waffen.

Dass diese reflexive Asymmetrie nicht nur in Salzmanns Text, sondern auch in der Anlage von Verrücktes Blut tendenziell zur Nebensache

80 Dieser Aspekt wird bei Salzmann weitgehend ausgeklammert, wohl nicht zuletzt, weil sich diese ‚Rückseite' des subversiven Lachens nicht mit ihrem populistischen Narrativ verträgt: Der ‚gesunde Menschenverstand' der Jugendlichen und Ausgeschlossenen, zu deren Sprachrohr sie sich macht, ist im Kampf gegen die ‚(Theater-)Elite' ein wirkungsvoller, aber sicher kein widerspruchsfreier Bündnispartner.

wird, macht deutlich, wo die Grenzen eines agonistischen Modells des Komischen liegen: Die Strategie, im Theater gegen die alltagstheatralen Zumutungen der Gegenseite zu polemisieren, macht die Projektionen des feindlichen Lagers und die eigenen Einsichten einander ähnlicher als es dem hegemoniekritischen Anliegen des postmigrantischen Theaters zuträglich erscheint. Auch wenn die Aufspaltung des Publikums in Verrücktes Blut auf den ersten Blick vielversprechend erscheinen mag, birgt das agonistische Gegeneinander die Gefahr, den Unterschied zwischen den politischen Zuschreibungen des Migrationsdiskurses und ihren komischen Überschreitungsversuchen auf *einen* Wir-Sie-Gegensatz zu reduzieren. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, sich nun einer Inszenierung aus dem Umfeld des Postmigrantischen zu widmen, in der das Komische nicht unter dem Vorzeichen der Konfrontation, sondern als ein Mittel der Versöhnung auftritt.

Common Ground: Zwischen komischer Vergemeinschaftung und dezentrierter Solidarität

Die Theaterarbeit Common Ground[81] kann als eine Art inoffizieller Nachfolger von Verrücktes Blut gelten. Das betrifft in erster Linie die institutionellen Rahmenbedingungen und den Erfolg der beiden Arbeiten. So handelt es sich bei Common Ground um die zweite Produktion aus dem Umfeld des Postmigrantischen Theaters, die zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurde. Während die Einladung von Verrücktes Blut im Jahr 2011 dazu beitrug, dass das Ballhaus Naunynstraße vermehrt auch von einer erweiterten Theateröffentlichkeit wahrgenommen wurde, steht die Einladung von Common Ground im Jahr 2015 für den Eintritt in eine zweite Phase des Postmigrantischen Theaters: Mit der Spielzeit 2013/2014 wurde Shermin Langhoff, die Gründerin und langjährige Leiterin des Ballhaus, zur neuen Intendantin des Berliner Maxim-Gorki-Theaters, das sich seither sowohl personell als auch thematisch zu einer Vorzeigebühne in Sachen Diversität und Internationalität entwickelt hat. Ohne den Verweis auf das ‚neue Gorki', das ethnisch gemischte, multilinguale Ensemble und den dortigen Anspruch, die Berliner Stadtgesellschaft der Gegenwart in ihrer ganzen Vielfalt zu repräsentieren, kommt bis heute kaum eine Diskussion

81 Common Ground (2014). Regie: Yael Ronen. UA: 14.03.2014. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

über die Inklusions- und Exklusionsmechanismen in der deutschen Theaterlandschaft aus.[82]

Wenngleich viele Personen und Themen aus der Zeit am Ballhaus auch am Gorki weiterhin präsent sind – u. a. wurde VERRÜCKTES BLUT ins Repertoire übernommen, und Nurkan Erpulat agiert als Hausregisseur –, war der Wechsel an das kleinste der landeseigenen Ensembletheater mit einer deutlichen Ausweitung der am Ballhaus verfolgten Agenda verknüpft. Während das Schlagwort des Postmigrantischen am Ballhaus nicht nur, aber vor allem einer kritischen Bezugnahme auf den deutsch-türkischen Migrationskontext diente, war und ist das Gorki darauf ausgerichtet, sich in intersektionaler Perspektive mit sehr verschiedenen, oft tagesaktuellen Identitäts- und Zugehörigkeitskonflikten auseinanderzusetzen, wobei häufig explizite Bezüge zum Geschlecht, zur Sexualität, Nationalität und/oder Ethnizität der Performer*innen hergestellt werden.

COMMON GROUND*,* das am 14. März 2014 uraufgeführt wurde, ist paradigmatisch für die thematischen Erweiterungen, die sich mit dem Wechsel ans Gorki verbinden. Während sich VERRÜCKTES BLUT vor dem Hintergrund der Sarrazin-Debatte an islamfeindlichen und rassistischen Klischees abarbeitete, setzt sich diese Arbeit in der Form eines semi-dokumentarischen Reiseberichts mit den Nachwirkungen und der Erinnerung an die Jugoslawienkriege der 1990er-Jahre auseinander. Im Zentrum des Recherchestücks, angekündigt als Gemeinschaftsarbeit von „Yael Ronen & Ensemble", steht die bereits im Titel angedeutete Frage, ob und wie die Konfliktparteien von damals heute eine gemeinsame Verständigungsgrundlage, einen *Common Ground* finden können. Fünf der insgesamt sieben Schauspieler*innen stammen aus unterschiedlichen Teilrepubliken des ehemaligen Jugoslawiens; sie treten im Stück gleichsam als (Zeit-)Zeugen ihrer selbst (und als Vertreter*innen der serbischen, kroatischen und bosnischen Communities Berlins) auf, die von den damaligen Ereignissen und ihren immer noch traumatischen Auswirkungen auf die Gegenwart berichten.

In ästhetischer Hinsicht gibt es einige markante Unterschiede zwischen COMMON GROUND und VERRÜCKTES BLUT*:* Erpulats Arbeit bewegt sich als metatheatrales Spiel-im-Spiel gerade noch im Spektrum des bürgerlich-dramatischen Illusionstheaters und knüpft auf ironisch-kritische Weise an ein Theaterverständnis an, in dem sich Schauspieler*innen fiktive Figuren

82 Vgl. etwa Heinicke: Sorge um das Offene, S. 67f.; Malzacher: Gesellschaftsspiele, S. 23; Boenisch: Shifting Institutional Dramaturgies, S. 129ff.

erarbeiten. Nicht so COMMON GROUND, wo dieses Prinzip von einer autofiktionalen Darstellungsweise überformt wird, in der sich Authentifizierungsstrategien, die aus dem postdramatischen Theater bekannt sind (Stichwort: „Experten des Alltags“), mit Körpertechniken des professionellen Schauspiels zu einer Hybridform verbinden, die charakteristisch für den Regiestil von Yael Ronen ist.

Die nachfolgenden Ausführungen konzentrieren sich auf einen Aspekt von COMMON GROUND, der ebenfalls als ein Markenzeichen von Yael Ronen gilt: der düstere, zum Sarkasmus neigende Humor, den sie in ihren Theaterarbeiten im Umgang mit politischen Konflikten an den Tag legt. Dies gilt auch für COMMON GROUND, wo die mit Schmerz, Trauer und Wut assoziierte Erinnerung an die Jugoslawienkriege immer wieder von Momenten der ironischen Distanznahme durchkreuzt wird. In diesem Hang zum Komischen liegt eine Gemeinsamkeit zu VERRÜCKTES BLUT, wobei in der weiteren Analyse deutlich werden wird, dass die beiden Schlüsselarbeiten des Postmigrantischen Theaters hier durchaus Unterschiede aufweisen. Denn während in Erpulats Arbeit die konflikthaften und dissoziativen Züge des Komischen im Vordergrund stehen, sind es bei COMMON GROUND in erster Linie die entlastenden und gemeinschaftsstiftenden Potentiale, die sich bemerkbar machen. Diese integrative Funktion wird im ersten Abschnitt an der Trickster-ähnlichen Rolle der israelischen Schauspielerin Orit Nahmias und des deutschen Schauspielers Niels Bormann beschrieben, die in COMMON GROUND durch gezielte komische Rahmenbrüche die kollektive Erinnerungsarbeit stabilisieren. Im zweiten Abschnitt geht es um die Frage, inwieweit der schwarzhumorige Umgang mit den Tabus der deutschen Erinnerungspolitik, den dieses deutsch-israelische Duo zur Schau stellt, sich ungewollt mit einem hegemonialen Wunsch nach einer Rückkehr zur ‚Normalität' gemein macht.

Zwei Außenseiter zwischen den Fronten: Orit Nahmias und Niels Bormann als komische Strukturfiguren in COMMON GROUND

> Wer die Hintergründe oder den Verlauf der Kriege durchschauen will, die Jugoslawien zwischen 1991 bis 1995 auseinanderrissen, ist hier falsch. Die israelische Regisseurin Yael Ronen, die mit ‚Common Ground' ihre zweite Arbeit als Hausregisseurin am Berliner Gorki Theater vorstellt, hat es nicht

> auf eine Geschichtsstunde abgesehen, nicht auf einen Crashkurs ‚Jugoslawienkriege in 100 Minuten'.[83]

Wie Anne Peter in ihrer Rezension für *nachkritik.de* festhält, unterscheidet sich der in COMMON GROUND verfolgte Ansatz grundlegend vom klassischen Dokumentartheater der 1960er-Jahre, das einen faktenbasierten, sachlichen Kontrapunkt zu den ideologischen Verzerrungen der bürgerlichen Massenmedien setzen wollte.[84] COMMON GROUND geht es – charakteristisch für die sogenannte „Dritte Welle"[85] des dokumentarischen Theaters seit der Jahrtausendwende – nicht darum, einen gleichermaßen objektiven *und* parteiischen Standpunkt einzunehmen, sondern darum, die subjektive Gemachtheit von Kategorien wie Geschichte, Authentizität und Evidenz herauszustellen.[86] Als Ausgangsmaterial für die Auseinandersetzung mit den Jugoslawienkriegen dient dabei die Biographie der Darsteller*innen: Alle sieben Akteur*innen, die in COMMON GROUND auf der Bühne stehen, treten unter ihrem echten Vornamen auf.

In der fiktionalisierten Rolle ihrer Selbst berichten sie von einer gemeinsamen Reise an die einstigen Schauplätze des Bosnienkrieges von 1992-1995, die das Ensemble im Rahmen der Produktion unternommen hat. In der Aufführung wird diese Reise als eine quasi-therapeutische Erfahrung für alle Beteiligten beschrieben, in deren Verlauf die traumatischen Erinnerungen des Krieges und die bis heute bestehenden politischen Spannungen noch einmal durchlebt worden seien. Im Mittelpunkt dieses vielschichtigen Erinnerungsprozesses, der durch die szenische Rekapitulation der Reise performativ gedoppelt wird, steht dabei die Perspektive der Betroffenen, denn fünf der sieben Schauspieler*innen – namentlich Aleksandar Radenković, Dejan Bućin, Jasmina Musić, Mateja Meded und Vernesa Berbo – stammen aus dem ehemaligen Jugoslawien und haben als Kinder oder Jugendliche den kriegerischen Zerfall des Landes teils vor Ort, teils bereits in Deutschland miterlebt.

83 Peter: Euer Krieg ist viel zu chaotisch.

84 Vgl. programmatisch Weiss: Notizen zum Dokumentarischen Theater.

85 Vgl. Irmer: Search for new realities, S. 16-18.

86 Zu gegenwärtigen Formen des Dokumentarischen in den performativen Künsten vgl. die Sammelbände Hahn: Beyond Evidence; Nikitin/Schlewitt/Brenk: Dokument, Fälschung, Wirklichkeit.

Komplettiert wird das Ensemble bzw. die Reisegruppe von den Schauspieler*innen Orit Nahmias und Niels Bormann. Sie treten im Zuge der performativen Aushandlung der biographischen, familiären und emotionalen Verstrickungen als Außenstehende auf, die keinen direkten Bezug zu den Jugoslawienkriegen haben. Nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer externen Position sind diese beiden Figuren von immenser Bedeutung für die affektive Dramaturgie von COMMON GROUND – und zwar auf drei miteinander verschränkten Ebenen: Zum einen lässt ihr Beobachterstandpunkt die beiden zu natürlichen, freilich ambivalenten Identifikationsfiguren für das Publikum werden, wodurch den unbeteiligten Zuschauer*innen die Einfühlung in das sonstige szenische Geschehen erleichtert wird. Zweitens verkörpern Bormann und Nahmias als Deutscher und als Israelin die erinnerungspolitische Norm, an der die in COMMON GROUND vorgeführte Gedächtnisarbeit implizit gemessen wird. Und drittens setzen beide durch ihr teils deplatziertes, teils absurdes Verhalten gezielte Kontrapunkte zum Rest des Bühnengeschehens, die den tragischen Grundgestus der Inszenierung um eine komische Dimension erweitern.

Die stabilisierende, rahmende Funktion dieses Duos zeigt sich bereits deutlich an der Eröffnungsszene von COMMON GROUND, die Nahmias und Bormann gemeinsam bestreiten und in der die drei soeben genannten Aspekte eng ineinandergreifen. Zunächst ist es Nahmias, die alleine die Bühne betritt und sich in englischer Sprache ans Publikum wendet. Sie fragt, ob sie zu hören sei und bedankt sich für das Kommen. Ihr Name sei Orit Nahmias, sie komme aus Israel, sei in Jerusalem geboren und Jüdin. Nach einer kurzen Kunstpause fügt Nahmias hinzu, dass sie sich nicht immer so vorstelle: im Gegenteil, normalerweise vermeide sie es, über ihre Herkunft zu sprechen, um nicht in ein Gespräch über den Nahostkonflikt, den Holocaust, Gott und die positiven Auswirkungen des Toten Meeres auf Schuppenflechte verwickelt zu werden. Und auf so eine Konservation, so Nahmias, hätte sie nicht immer Lust – insbesondere, wenn ihr Gegenüber ein Berliner Taxifahrer mit dem Namen Mohammed sei. Am heutigen Abend sei das jedoch anders. Einer der wenigen Vorteile ihrer israelischen Herkunft liege nämlich darin, dass man immer gleich für eine Expertin in Sachen „war, peace-building, reconciliation or deconflicting“ gehalten werde. Darin hätte sie eine „business opportunity“ gesehen und ihre Karriere auf dieser Annahme aufgebaut. So hätte sie bereits erfolgreich ein Projekt mit Deutschen und Israelis absolviert, sei aber daran gescheitert, diesen Ansatz auf den Israel-Palästina-Konflikt zu übertragen – was nicht an ihr gelegen habe,

sondern daran, dass Israelis und Palästinenser*innen sich in der Bewertung von so gut wie jedem historischen Ereignis uneins seien. Deshalb habe sie entschieden, die von ihr entwickelte Methode – von Nahmias als die „Orit-Nahmias-looking-at-yourself-through-someone-else's-mirror-method" bezeichnet – auf eine Gruppe von Leuten aus dem ehemaligen Jugoslawien zu übertragen, die heute alle in Berlin leben. Im Laufe des Projekts sei allerdings deutlich geworden, dass es hier sogar noch komplizierter zugehe als im Israel-Palästina-Konflikt: Es gebe nicht zwei unvereinbare historische Narrative, sondern gar deren sechs.

An dem hier reformulierten Eingangsmonolog von Nahmias fällt vor allem der entwaffnende Humor auf, der sich etwaige Einwände gegen den Ansatz von COMMON GROUND selbstbewusst und genüsslich aneignet: Nahmias stellt sich als zynische Spielleiterin vor, die mit solchen Projekten lediglich versucht, ihre israelische Herkunft finanziell auszuschlachten – eine Rolle, in der einerseits das antisemitische Stereotyp des geldgierigen Juden anklingt, die sich andererseits auf die Regisseurin Yael Ronen beziehen lässt, die wie Nahmias aus Israel kommt. Ähnlich doppeldeutig erscheint die Bemerkung, ein Vorgängerprojekt mit Israelis und Palästinensern sei gründlich gescheitert. Zum einen wird damit angedeutet, dass man sich von Nahmias' Methode, die an diesem Theaterabend angewandt werden soll, nicht allzu viel versprechen sollte; zum anderen handelt es sich um einen ironischen Verweis auf DRITTE GENERATION[87], Ronens erster – und sehr erfolgreicher – Regiearbeit in Deutschland aus dem Jahr 2008, an der sowohl Nahmias als auch Bormann beteiligt waren und in der deutsche, palästinensische und israelische Schauspieler*innen zu einer theatralen Konfliktaushandlung aufeinandertrafen.

Während Nahmias ihren Monolog hält und über ihre Methode spricht, hat auch Niels Bormann die Bühne betreten. Er verbleibt zunächst im Dunkeln und blickt sichtlich erbost auf die Englisch sprechende Nahmias sowie auf die englischen Untertitel, die oberhalb der linken und rechten Bühnenfront eingeblendet werden. Mit rudernden Armen sucht er daraufhin den Kontakt zur Licht- und Tontechnik, die an einem Pult im hinteren Zuschauerraum sitzt. Als die Kontaktaufnahme erfolglos bleibt, bittet er Nahmias auf Englisch um ein Wort, die jedoch entgegnet, dass sie erst ihren Monolog beenden wolle. Daraufhin wendet Bormann ein, dass das nicht gehe, denn

87 DRITTE GENERATION (2009). Regie: Yael Ronen. UA: 20.03.2009. Berlin: Schaubühne am Lehniner Platz.

sie spräche ja Englisch; man sei aber in Deutschland, die Leute im Publikum würden ebenfalls Deutsch sprechen und schließlich sei das hier ein postmigrantisches Theater: „‚Post' means ‚after', ‚nach'. You enter the stage, *after* you learned the language". Als Nahmias auf die Untertitel verweist, wird sie von Bormann darauf hingewiesen, dass die eben auch auf Englisch seien und erhält die Empfehlung, erstmal ein bis zwei Jahre Deutsch zu lernen, dann wiederzukommen und den Monolog zu beenden. Als er nach ihrem linkem Arm greift und Anstalten macht, sie von der Bühne zu zerren, fällt Nahmias ein, dass Bormann doch für sie übersetzen könnte. Bormann ist von dieser Aufforderung wenig angetan. Er wechselt zwar ins Deutsche, übersetzt im Folgenden jedoch nicht Nahmias, sondern hält einen eigenen Monolog: Nachdem er seine Meinung bekräftigt hat, dass man auf einer deutschen Bühne auch Deutsch sprechen sollte („der deutsche Steuerzahler hat ein Anrecht darauf"), betont er, dass Nahmias keineswegs der „Kopf der Gruppe" sei. Sie neige als Israelin dazu, ihre Probleme auf alle Dinge in der Welt zu projizieren und sei zudem so unverschämt, anderen Leuten ihre Meinung aufzudrängen. Er selbst glaube nicht wirklich an das Projekt, finde es aber „für uns Deutsche" sehr wichtig, sich mit den hier lebenden Menschen auseinanderzusetzen. Aus diesem Grund sei er selbst nach Bosnien gefahren und sei fasziniert davon gewesen, wie toll sich all die ehemaligen Flüchtlinge „hier bei uns entwickelt haben". Er habe vor dem Projekt wirklich große Sorgen gehabt, sei aber äußerst positiv überrascht worden: Es habe keinerlei Vergewaltigungen gegeben, und er habe sich die ganze Zeit sicher gefühlt; niemand sei betrunken oder bewaffnet zur Probe gekommen und niemand habe das Dorf von jemand anderem abgefackelt. Bei einem Serbenanteil von dreißig Prozent in der Gruppe sei das äußerst bemerkenswert und zeige, dass „Nationen und Individuen" sich auch ändern könnten. Das beste Beispiel dafür sei Aleksandar Radenković (Bormann sagt zunächst fälschlicherweise „Milosević", woraufhin ihn Radenković aus dem Off korrigiert), dem es gelungen sei, hier am Gorki ein vollwertiges Ensemblemitglied zu werden und in einem anderen Stück am Haus über Analverkehr zu sprechen – für Bormann nachgerade ein „Triumph des menschlichen Geistes".

Das selbstironische Spiel mit dem Erwartungshorizont des Publikums, das mit Nahmias' Eingangsstatement begonnen hat, setzt sich in Bormanns Monolog nahtlos fort. Er tritt als Karikatur eines pedantischen Vertreters der deutschen Mehrheitsgesellschaft auf, der manisch fixiert ist auf die Verwendung der deutschen Sprache und zahlreiche rassistische und paternalistische

Plattitüden aneinanderreiht. Zugleich wird er als Gegenspieler[88] von Nahmias eingeführt, die während seiner Rede die ganze Zeit weiterspricht und die er auch auf mehrmalige Nachfrage hin in dem Glauben belässt, er würde sie übersetzen: „Trust me, I know how to talk to my Volk". Die effektvolle Verwendung des NS-belasteten Volksbegriffs verleiht der Figur Bormanns einen diabolischen Zug und deutet an, dass hinter der Maske eine zweite Maske lauert: der dümmliche Deutsche als verhinderter Nazi.[89] Die neurotische Beziehung zur Vergangenheit wird auch am Ende von Bormanns Rede betont, wenn dieser mit beklommener Stimme erzählt, wie sehr ihn die Bilder aus Jugoslawien Anfang der 1990er-Jahre erschüttert hätten. Der kurze Anschein von Empathie wird jedoch von seiner anschließenden Bemerkung sofort konterkariert: Er sei ungemein erleichtert gewesen, dass Deutschland diesmal mit alldem nichts zu tun gehabt habe.

Bevor die Verständigung über die Jugoslawienkriege der 1990er überhaupt angefangen hat, wird zu Beginn von Common Ground schon einmal das Misslingen dieses Versuchs durchgespielt: Der Auftritt von Nahmias und Bormann führt genüsslich vor, wie beide an der Auseinandersetzung mit dieser Thematik scheitern bzw. außerstande zu ihr sind. In den Rezensionen zu Common Ground wurde diese Figurenzeichnung einhellig als äußerst gelungen beschrieben. Besonders hervorgehoben wurde das harmonische Wechselspiel zwischen der makabren, düsteren Komik der beiden Figuren und den ernsthaften Passagen des Abends. Anne Peter lobte in ihrer Rezension, dass durch Nahmias und Bohrmann an den richtigen Stellen für „Comic Relief"[90] gesorgt sei; eine Einschätzung, die sich auch bei Tobias Becker fand: „Selbstreflexion, schwarzer Humor und derbe Späße sorgen dafür, dass sich das Publikum emotional öffnet"[91]. Auf diese selbstreflexiven Qualitäten der Figuren von Nahmias und Bohrmann wiesen zahlreiche weitere Kritiken hin: Das ungleiche Paar sei einerseits dafür zuständig, die „Außenperspektive"[92] bzw. den „Blick von außen"[93] auf den

88 Vgl. die Beschreibung dieser Szene bei Julia Prager, die auch auf den zwischen Bormann und Nahmias hin- und herwechselnden Lichtkegel aufmerksam macht: Prager: Theater der Anderssprachigkeit, S. 126-131.

89 „The ultimate comical effect occurs when, after removing the mask, we confront exactly the same face as that of the mask" (Žižek: Parallax View, S. 109).

90 Peter: Euer Krieg ist viel zu chaotisch.

91 Becker: Unsere Neunziger.

92 Wahl: Bosnien, der Krieg und wir.

93 Müller: Virtuose Recherche.

Jugoslawienkonflikt zu repräsentieren, andererseits bestehe seine Aufgabe in der kontinuierlichen Verunsicherung dieser Position.[94] Mit am ausführlichsten ging Ulrich Seidler auf die dramaturgische Funktion des Duos ein:

> Die Fünf [Schauspieler*innen aus dem ehemaligen Jugoslawien, H.R.] wären vielleicht auch ohne Niels Bormann und Orit Nahmias, die sie bei ihrer Expedition begleiteten, ausgekommen. Aber […] sie beide helfen dem Zuschauer – und sicher haben sie auch der Regisseurin geholfen – bei aller Identifikation die eigene hilflose Außenperspektive zwischen hysterischer Empathie und analytischer Handlungsstarre selbstironisch zu überprüfen. Diese tragische Hilflosigkeit darf keine Ausrede sein. Weil es vielleicht gar keine Außenperspektive gibt.[95]

Die Hinzunahme des ungleichen Duos kann demnach als Plädoyer für eine nicht ausschließlich tragische Form der emotionalen Anteilnahme verstanden werden, die ohne Innen-Außen-Differenz und falsch verstandene Ohnmacht auskommt. Sich lachend von der Beobachterposition zu distanzieren, die man in Nahmias und Bormann gespiegelt bekommt, erscheint quasi als der kürzeste Weg, den Betroffenen näherzukommen. Dass sich groteskkomische Momente in COMMON GROUND so mühelos mit pathetischen Sequenzen abwechseln, liegt daran, dass sie sich auf unterschiedliche Dinge beziehen – es geht nicht darum, sich über das Anliegen des Abends lustig zu machen, sondern darum, sich selbst nicht allzu ernst zu nehmen.

Man muss freilich sagen, dass sich die selbstreflexiven und -ironischen Tendenzen von COMMON GROUND nicht auf die Spielweise von Nahmias und Bormann beschränken, sondern sich auch bei den anderen fünf Darsteller*innen finden. Denn die Distanznahme von sich selbst ist in COMMON GROUND eine Art übergreifendes Darstellungs- und Erzählprinzip.[96] In der Szene, die unmittelbar an die Exposition anschließt, findet etwa ein medialer Schnelldurchlauf durch die Geschichte der 90er Jahre statt, der ironisch das Nebeneinander von Öffentlichem und Privatem, Politischem und Banalem betont: Musikalisch untermalt von einem Mashup aus damaligen Charts und visuell von flackernden Bildschirmen begleitet, treten

94 Vgl. Peter: Euer Krieg ist viel zu chaotisch, sowie Pilz: Das eigene Leben im anderen.

95 Seidler: Wunden des Bosnienkriegs.

96 Vgl. hierzu das Kapitel „Common Ground: Die (Un-)Möglichkeit, von einem Krieg zu berichten“, in Oberkrome: Recherche und Erkundung.

abwechselnd die Darsteller*innen nach vorne an die Rampe. Dort referieren sie historische Schlagzeilen und berichten, was sie zu einem bestimmten Zeitpunkt gemacht haben. Zum Beispiel sagt Dejan Buçin von sich: „9. März 1991. Massendemonstrationen gegen Slobodan Milosevic in Belgrad. Panzer auf den Straßen, zwei Menschen tot. Dejan Buçin ist jetzt sechs. Sein Vater ist Diplomat. Die Familie zieht zurück von Salzburg nach Belgrad." Dieses Stilmittel der Selbst-Episierung kommt auch im späteren Verlauf der Aufführung zum Tragen, wenn es um die gemeinsame Reise nach Bosnien geht. Während deren einzelne Stationen nachgestellt werden, berichten die Darsteller*innen ausführlich, was sie oder die anderen an den einzelnen Stationen gesagt, gedacht und gefühlt haben – und ironische Kommentare sind dabei eher die Regel als die Ausnahme.

Um hier die dramaturgische Sonderstellung von Nahmias und Bormann zu verstehen, hilft es, sich zu vergegenwärtigen, dass beide keinen biographischen Bezug zum ehemaligen Jugoslawien haben. Als Außenstehende wären sie prädestiniert für die Rolle ein*er distanzierten Beobachter*in, die das Geschehen kommentiert und moderiert. Doch diese Vermittlerfunktion übernimmt das deutsch-israelische Duo allenfalls *ex negativo:* Während die anderen fünf Darsteller*innen berichten, wie sie auf der Reise von traumatischen Erinnerungen, aber auch von Schuld- und Rachegefühlen heimgesucht worden seien, wird an Bormann und Nahmias vorgeführt, wie sie diesen affektiven Dynamiken mit Unverständnis begegnen und sich wiederholt unpassend verhalten. Der *Common Ground*, nach dem in der Aufführung gesucht wird, ist nicht zuletzt in der Erkenntnis zu finden, dass beide bei dieser Suche mehr Verwirrung stiften als helfen – man könnte auch sagen: sie helfen, *indem* sie Verwirrung stiften.[97]

Exemplarisch für dieses Zusammenspiel von Störung und Selbstverständigung ist eine Szene ziemlich genau in der Mitte des Abends, die sich an eine Songeinlage von Dejan Buçin anschließt. Dieser singt gerade ein Lied der Belgrader Rockband *Partibreijkers,* als er von Niels Bormann jäh unterbrochen wird – auf eine Weise, die sehr an die Eingangsszene mit Nahmias erinnert. Bormann versucht dem singenden Buçin zunächst das Mikrophon

97 Denn, so ließe sich hinzufügen, ein performativ verstandener „Common Ground" besteht eben nicht so sehr aus dokumentarischem Faktenwissen und kollektiven Überzeugungen; es geht auch um eine praktische Fähigkeit, sich innerhalb des gemeinsamen Sinnhorizontes auf angemessene Weise zu verhalten: „Das Spiel, möchte man sagen, hat nicht nur Regeln, sondern auch einen Witz" (Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 450).

aus der Hand zu reißen, was nach kurzem Gerangel erfolglos bleibt, und sorgt dann per Handzeichen dafür, dass die Beleuchtung wieder angeht und die Musik erlischt. Es täte ihm sehr leid, Buçin würde wunderschön singen, aber es gebe ein Verständnisproblem im Saal. Als Buçin ihm entgegnet, das Lied werde doch übersetzt, erwidert Bormann: „Aber da steigt doch keiner mehr durch. Das ist doch viel zu chaotisch. Und euer Krieg ist schlecht organisiert. Also, bevor wir jetzt anfangen über Gefühle zu singen, sollten wir erstmal eine solide Wissengrundlage schaffen."

Wieder agiert Bormann stark überzeichnet – er ist so manisch auf Ordnung und Übersichtlichkeit fixiert, er übersieht, dass es zum Wesen eines Kriegs gehört, Chaos zu stiften. Im weiteren Verlauf der Szene kippt dieser Wunsch nach Fakten ins Groteske. Bormann fängt an, die politische Landkarte zu Beginn des Bosnienkriegs an seinem eigenen Körper darzustellen: Sein rechter hochgestreckter Arm sei also Kroatien und darunter liege – „wie eine Banane" – die Republika Srpska; sein linkes Bein sei Serbien und oberhalb seines rechten Arms liege irgendwo Slowenien, das sich für unabhängig erkläre (Abb. 1). Als Buçin ihn darauf hinweist, dass da noch Mazedonien (linker Fuß) sowie Montenegro (in Bormanns Schritt) hinzukämen und dass die einzelnen Ethnien vor dem Krieg auch alle sehr gemischt gelebt hätten, beendet Bormann seine körperlichen Verrenkungen abrupt, tritt gegen ein Bühnenelement und ruft mit entnervter Stimme, das sei alles wahnsinnig kompliziert und er habe sich das jetzt ganze zwei Monate anhören müssen.

Nachdem Bormann daran gescheitert ist, sich einen Reim auf die politischen Verhältnisse in Jugoslawien zu machen, versucht es Buçin und beginnt von seinem Familienstammbaum zu erzählen: Die Vorfahren seines Urgroßvaters seien aus Sizilien nach Montenegro und Kroatien gezogen, seine Urgroßmutter sei halb Kroatin, halb Ungarin gewesen, seine Großmutter hätte einen Montenegriner geheiratet, sein Vater und seine Mutter seien beide in Bosnien geboren, aber in Serbien aufgewachsen usw. usf. Er selbst sei bei einer Volkszählung als Serbe eingestuft wurden, seine Schwester hingegen als Bosnierin, später dann auf eigenen Wunsch als Montenegrinerin. Während dieser munteren Aufzählung wird er von den anderen Darsteller*innen unterstützt, die sich durch angeklebte Bärte, vorgehaltene Kostüme und in markanten Posen als Buçins Verwandte aufstellen, wobei die jeweilige Doppel- oder Dreifachnationalität durch kleine Fähnchen symbolisiert wird (Abb. 2).

Die Interaktion zwischen Buçin und Bormann lässt sich als eine reflexive Aushandlung des politischen Selbstverständnisses von COMMON GROUND

deuten. Bormanns Forderung nach Fakten spielt auf ein didaktisch-aufklärerisches Dokumentartheater an, von dem der ironisch-semibiographische Ansatz in COMMON GROUND sich abhebt – und wofür die Arbeit in vielen Rezensionen gelobt wurde.[98] Dabei wird der Wunsch nach Informationsvermittlung in der Szene auf zweierlei Arten ins Lächerliche gezogen: zunächst durch Bormanns absurd grotesken Versuch, sich selbst zur Landkarte des ehemaligen Jugoslawiens zu machen; und dann durch den fröhlichen Reigen von multiplen Zugehörigkeiten, als der Buçins verwickelte Familiengeschichte präsentiert wird, wobei die biographischen Details aufgrund des Tempos und der schieren Fülle an Informationen kaum nachvollziehbar sind. In diesem zweiten Teil der Szene liebäugelt COMMON GROUND mit dem Bild vom ehemaligen „Vielvölkerstaat" Jugoslawien, in dem unterschiedliche Nationalitäten einst friedlich zusammengelebt hätten. Durch die übertrieben heitere Stimmung von Buçins Einlage bleibt diese nostalgische Perspektive jedoch ironisch gebrochen. Das politische Moment der Szene besteht eher darin, dass ein Überblick über die Konfliktlage und damit auch eine Positionierung von Grund auf verweigert wird: Statt einer sachlichen Begründung für den kriegerischen Zerfall Jugoslawiens gibt es ein sich selbst nicht ernst nehmendes Wunschbild heiterer Verbundenheit jenseits nationaler Grenzen und klarer Identitäten – ein Zustand fröhlich-anarchischer Unordnung als (verlorengegangener) *Common Ground*. Und ironischerweise ist es Bormann, der dieses unstete Fundament mit seiner Forderung nach einer stabilen Wissensgrundlage sichtbar macht.

Die Literaturwissenschaftlerin Julia Prager hat in ihrer Analyse von COMMON GROUND darauf hingewiesen, dass die Figuren von Bormann und Nahmias, die als satirisch überzeichnete Außenstehende „bis zu einem gewissen Grad immer außerhalb des Stücks [bleiben]"[99], in einem engen Bezug zu theatralen Clowns- und Narrenfiguren stehen. Diese clowneske Dimension macht sie neben dem Spiel- und Sprachwitz der beiden vor allem an der konflikthaften Beziehung des deutsch-israelischen Duos fest. Hierbei, so Prager, handele es sich um eine „Variation des klassischen Auftritts von Rotclown (der kindlichen anarchischen Figur) und Weißclown (als verlustigter Repräsentant der gesellschaftlichen und väterlichen Ordnung)"[100]. Die

98 Vgl. etwa Peter: Euer Krieg ist viel zu chaotisch; Wahl: Bosnien, der Krieg und wir.

99 Prager: Theater der Anderssprachigkeit, S. 136.

100 Ebd.

Konstellation von Rot- und Weißclown verweist auf das klassische Prinzip des dialektisch aufeinander bezogenen Komikerduos, das sich theatergeschichtlich in verschiedensten Varianten bis zur Commedia dell'Arte und zur antiken lateinischen Komödie zurückverfolgen lässt.[101] Bormanns Verhalten als selbsternannter Vertreter der deutschen Mehrheitsgesellschaft weist in dieser Lesart Überschneidungen mit der Figur des besserwisserischen, verschlagenen und am Ende oft unterlegenen Weißclowns auf, während Nahmias den Part eines (oft eher tölpelhaften, in diesem Fall aber) schlagfertigen und antiautoritären Rotclowns übernimmt.[102]

Anknüpfend an Pragers Überlegungen lässt sich die Sonderrolle von Nahmias und Bormann in COMMON GROUND auch mit dem von Rudolf Münz verwendeten Begriff der Strukturfigur in Verbindung bringen. Die Bezeichnung „‚Struktur'-Figur"[103] bezieht sich dabei auf einen tricksterähnlichen (Proto-)Typ von komödiantischen Figuren bzw. Masken der Commedia, die sich nach Münz alle durch eine oszillierende Doppelgesichtigkeit und Gegensätzlichkeit sowie ihren sozialen und dramaturgischen Außenseiterstatus auszeichnen. Münz beschreibt sie als von außen kommende Angehörige „einer ‚anderen' Welt"[104], die in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zu Kategorien wie Handlung, Fabel und Narration stehen: Einerseits sind sie kein Teil der dargestellten Welt, jedenfalls nicht im Sinne von (individuellen) Charakteren; andererseits wird das Geschehen aus der Perspektive dieser Akteure erzählt und durch ihren Auftritt gerahmt.[105] Eine ähnliche

101 Prager bezieht sich hier auf Richard Weihes Arbeiten zur Aktualität des Clowns in der Populärkultur: Weihe: Über den Clown. Zur Geschichte dieser Figurenkonstellation vgl. weiterführend Kapitza: Commedia sowie Hiß: Das verlorene Buch, S. 147-169, insbesondere ab S. 166.

102 Vgl. Prager: Theater der Anderssprachigkeit, S. 126-140.

103 Münz: Theatralität und Theater, S. 150.

104 Ebd.

105 Vgl. ebd., S. 149ff. Das vom Romanisten D'Arco Silvio Avalle entlehnte Konzept der Strukturfigur überschneidet sich in sehr vielen Punkten mit der etwas bekannteren, ebenfalls von Münz geprägten Idee des *Harlekin-Prinzips* (vgl. Münz: Theatralität und Theater, S. 60-65). Letztere ist noch expliziter als kulturübergreifende und theatergeschichtliche Konstante angelegt und steht im Rahmen des Münzschen strukturalen Theatralitätsverständnis letztlich „schlechthin für ein ‚anderes' Theater" (ebd., S. 60). Auch, um diese Implikationen zu umgehen (vgl. die Ausführungen am Anfang von Kapitel 4), scheint mir an dieser Stelle der Begriff der Strukturfigur passender. Grundsätzlich

Dynamik des Herein- und Heraustretens ist auch bei Nahmias und Bormann zu beobachten: Einerseits ist und bleibt ihnen die ‚Welt' des ehemaligen Jugoslawiens in COMMON GROUND fremd; andererseits ist es gerade ihr Eintritt in diesen historischen und emotionalen Horizont, der die Aushandlungsprozesse auf der Bühne vielfach konstituiert und vorantreibt. Insofern ist naheliegend, die beiden als Strukturfigur(-en)[106] im Münz'schen Sinne zu bezeichnen; zusätzliche Plausibilität gewinnt diese These mit Blick auf ein weiteres von Münz angedeutetes Merkmal der Strukturfigur: „dem eigenartigen Darbietungsprinzip des Einschiebens von Kunst- bzw. Künstlernamen [...], dass dem normalen A/B/C-Prinzip des Dramentheaters bewusst und prinzipiell entgegensteht."[107] Dieses Prinzip der zwischengeschalteten Künstlernamen (z. B. „Alberto Nasseli – Zan Ganassa – 1. Zanni"[108]) stellt Münz zufolge nichts Geringeres als „das unbestreitbare Zentrum der Commedia-Struktur"[109] dar. Im Unterschied zu einer dramatisch-illusionistischen Nachahmungslogik, in der ‚A' vor den Augen von ‚C' als ‚B' auftritt, liegt der Akzent bei einer Strukturfigur auf der Verwandlung selbst, auf dem nie abgeschlossenen und selbstreflexiv ausgestellten *Übergang* von Bühnenrealität und sozialer Wirklichkeit.[110]

Dieser Topos eines permanenten Dazwischen ist meines Erachtens sehr gut geeignet, um den ambivalenten Status der Bühnenfiguren von Nahmias und Bormann in COMMON GROUND auf den Begriff zu bringen: Da ihre Figuren an die bürgerliche Identität von Nahmias und Bormann angelehnt sind und sich insbesondere auf die deutsche und israelische Staatsangehörigkeit

ließen sich Bormann und Nahmias aber durchaus auch als Träger, Ausprägungen oder Wiedergänger des Harlekins-Prinzips betrachten.

106 Da sich eine Strukturfigur im Münz'schen Sinne durch eine ursprünglich-archaische Einheit von Gegensätzen in *ein- und derselben Figur* auszeichnet (die im Prinzip eines Komikerduos à la Rot- und Weißclown gewissermaßen in zwei Figuren ‚zerfallen' scheint), könnte man überlegen, ob wir es hier mit *zwei* Strukturfiguren zu tun haben oder ob Bormann und Nahmias zusammen *eine* Strukturfigur bilden – für die weiteren Ausführungen ist diese Frage nicht entscheidend.

107 Münz: Theatralität und Theater, S. 150.

108 Ebd.

109 Ebd, S. 151.

110 Gerade in diesem Aspekt der unaufhörlichen, nie abgeschlossenen Verwandlung überschneidet sich das Konzept der Strukturfigur sehr mit dem Münzschen Harlekin-Prinzip. Vgl. Münz: Theatralität und Theater, S. 64.

der beiden beziehen, handelt es sich offensichtlich nicht um klassisches Rollenspiel im bürgerlich-dramatischen Sinne. Genauso evident ist aber, dass beide nicht als ‚sie selbst' agieren, sondern mit großer Spielfreude eine mögliche Karikatur ihrer selbst vorführen. Wie Julia Prager in ihrer Analyse von COMMON GROUND anmerkt, verschränkt sich diese theatrale Exzentrizität dabei im Verlauf der Aufführung zusehends mit einer politischen Abständigkeit der beiden Figuren:

> Weder Niels noch Orit finden Zugang zum Geschehen oder zu einem anderen Verstehen jenseits der eigenen Vorstellung, was das Aufgeführte meinen könne. [...] Während Niels vom Trug der nicht zur Gänze kommenden oder der nicht auffindbaren ‚Fakten' frustriert scheint, verhindert Orits psychologisierender und von der eigenen Gefühlswelt eingenommener Ansatz ebenso eine Nähe zum Anderen, Nicht-Bekannten.[111]

Je weiter die Beschäftigung mit dem emotionalen und politischen Trauma der Jugoslawienkriege voranschreitet, um so mehr treten die beiden Strukturfiguren Nahmias und Bormann – auf unterschiedlichen Wegen – aus dieser Auseinandersetzung heraus. Bei Bormann äußert sich dies in einem markanten Wechsel der affektiven Register: In das anfangs selbstgewisse und herrische Auftreten seiner Figur, die stellenweise in eine nazistische Richtung geht[112], mischt sich nach und nach die bemitleidenswerte Niedergeschlagenheit eines unfreiwilligen Soziopathen, der unfähig ist zu emotionaler Anteilnahme. So unterhält sich Bormann in einer Szene, in der die Busreise nach Prijedor nachgestellt wird, mit Jasmina Musić über ihren seit dem Bosnienkrieg verschollenen, mutmaßlich von serbischen Tschetniks getöteten Vater[113] und fragt scheinbar einfühlsam, ob „verschwunden" für sie schon immer gleichbedeutend mit „tot" gewesen sei. Nachdem Musić

111 Prager: Theater der Anderssprachigkeit, S. 137.

112 Prager spricht diesbezüglich davon, dass der ‚Weißclown' Bormann an solchen Stellen in die Rolle eines Horror- oder Evil-Clowns kippe. Vgl. ebd. S. 138.

113 Hier gibt es eine kleine Verwechslungsgefahr, denn die *Figur* der Jasmina Musić, mit der sich Bormann unterhält, wird in COMMON GROUND von der *Schauspielerin* Mateja Meded gespielt, während Meded ihrerseits als Musić auftritt. Der Grund für diesen, nur ganz am Ende der Aufführung kurz angedeuteten Rollentausch, liegt in einer familiengeschichtlichen Täter-Opfer-Verstrickung der beiden (auf die in COMMON GROUND umso ausführlicher eingegangen wird): Der Vater von Meded soll in demselben Gefangenlager als Aufseher gedient haben, aus dem Musićs Vater verschwand.

ihm entgegnet, dass sie diesen Euphemismus erst als Jugendliche verstanden hätte, nimmt das Gespräch eine aberwitzige Wendung. Der dicht bei ihr sitzendende Bormann überlegt, ob es nicht sein könne, dass ihr Vater entführt worden sei, worauf ihm Musić leicht irritiert antwortet, dass man ja von seiner Verschleppung durch Tschetniks wisse. Darum gehe es ihm nicht, erwidert Bormann in ernstem Ton und mit bedächtiger Stimme; ob es nicht auch sein könne, dass er anders entführt worden sei. Musić fragt nach: „Anders, wie anders?". Bormann: „Ich meine, von etwas nicht Menschlichem." Nachdem Musić das Gespräch an dieser Stelle abbricht und es vorzieht, zu schlafen, kristallisiert sich im weiteren Verlauf der Szene heraus, dass Bormann an Außerirdische zu glauben scheint: Er erzählt nun Aleksandar Radenković, dass er seit längerem in einem entsprechenden Club aktiv sei und dass es in den 1990er-Jahren auffällig viele UFO-Sichtungen gegeben hätte – und zwar just zur Zeit der Jugoslawienkriege, da müsse es doch einen Zusammenhang geben.

In der hier angedeuteten Verwandlung des unsympathischen Pedanten Bormann zum verschrobenen Verschwörungstheoretiker kreuzen sich nun mehrere Punkte, die bereits angesprochen wurden: Zum einen deckt sich diese groteske Aliengläubigkeit mit der von Münz beschriebenen Eigenschaft von Strukturfiguren, einer ‚anderen' Welt anzugehören; zweitens lässt sich dieser Charakterzug als ein verschmitzter Hinweis verstehen, wozu die zuvor von Bormann erhobene Forderung nach schnellen Erklärungen für schwer begreifliche Zusammenhänge im Einzelfall führen kann. Drittens – und dieser Punkt scheint in politischer Hinsicht besonders wichtig – zeigt diese Wandlung, wie sich das dramaturgische Kräfteverhältnis in COMMON GROUND zu Ungunsten Bormanns verschiebt. Während er in der Eröffnungsszene noch die alleinige Deutungshoheit über das Projekt reklamierte und sich gegenüber Nahmias und den fünf Schauspieler*innen mit jugoslawischem Migrationshintergrund als überlegen präsentierte, ist hier von diesem Anspruch wenig übriggeblieben: Aus dem besserwisserischen Pedanten, der lächerlicherweise im Zentrum dieser Auseinandersetzung stehen wollte, ist ein harmlos-komischer Exzentriker geworden, der den Betroffenen bei dieser Verhandlung zwar sicher keine Hilfe sein kann, das Unterfangen aber auch nicht ernstlich bedroht.

Im Unterschied zu Bormanns allmählicher Dezentrierung ist bei Nahmias zunächst keine vergleichbare Entwicklung zu beobachten. Allerdings muss diese Figur ihre Randständigkeit auch nicht erst lernen. Von Anfang an kokettiert Nahmias damit, dass sie genug mit ihrer israelischen und jüdischen Identität zu kämpfen habe, um sich ernsthaft auf andere Konfliktlagen

und Traumata einzulassen. Die meiste Zeit der Aufführung beschränkt sie sich darauf, kurze und bissige Kommentare über die Situation in Jugoslawien und die Dynamiken innerhalb der Reisegruppe abzugeben. Dieser desillusionierte und betont abgeklärte Gestus verleiht ihrer Figur noch stärker tricksterähnliche Züge: Während die mit Bormann assoziierte Komik überwiegend im gespielten Fehlverhalten des von ihm dargestellten Charakters gründet, liegt der Reiz bei Nahmias deutlich mehr in einer offen zur Schau gestellten Lust an Provokation und Grenzüberschreitung.[114]

Nahmias ist es auch, der in COMMON GROUND das Schlusswort gehört. In dieser letzten Szene, die am Flughafen in Sarajevo spielt, versucht sich die Aufführung an einem hoffnungsvoll-versöhnlichen Ausblick: Nacheinander halten die Schauspieler*innen einen kurzen Monolog, in dem sie auf unterschiedliche Weise eine Auflösung der politischen und emotionalen Spannungen in Aussicht stellen. Alexandar Radenković berichtet etwa, dass er an diesem Tag aus sentimentalen Gründen nicht mit seinem deutschen, sondern mit seinem serbischen Pass ausgereist sei. Dejan Bućin erzählt, dass es am Tag des Abfluges in ganz Bosnien erstmals größere gemeinsame Demonstrationen der bosniakischen, muslimischen und serbischen Bevölkerungsgruppen gegeben habe. Und Niels Bormann sagt, dass er sich eine Alien-Invasion wünsche, durch die per Dekret alle Nationen abgeschafft würden – wie in Arthur C. Clarkes Roman *Die letzte Generation*, den er gerade lese. Zuletzt spricht Nahmias davon, dass sie am Tag der Abreise zum ersten Mal seit ihrem Umzug nach Berlin Heimweh nach Israel gehabt habe. Sie müsse sich eingestehen, dass, egal wo sie hingehe, in gewisser Weise auch immer ihr Land mitkommen würde – das sei wie bei einem eifersüchtigen Ex-Freund, den man nicht loswerde. Diese mildere Sicht auf Israel verdanke sie nicht zuletzt der Beschäftigung mit der chaotischen Situation im ehemaligen Jugoslawien: „Yes! We are not the center of the world! And we are not the most fucked up!“ Diese sarkastische Einsicht wiederholt Nahmias abschließend in einer abgemilderten Variante, die auf den Eröffnungssatz von Tolstois *Anna Karenina* anspielt: „I guess all happy countries resemble one another, but every sad country is sad in its own special way“. Die Schlusspointe übernimmt Bormann. Als Nahmias zögernd anmerkt, der Satz klänge auf russisch irgendwie besser, nähert sich ihr der scheinbar unverbesserliche Bormann und fügt an: „…or in German“.

---

114 Zur Aktualität der Trickster-Figur in interkulturellen Kontexten vgl. El Hissy: Getürkte Türken, S. 10ff.

Vergleicht man das Ende von COMMON GROUND mit dem Schluss von VERRÜCKTES BLUT, wird deutlich, welche Arbeit zu einem dissoziativen und welche zu einem assoziativen Verständnis des Komischen neigt: VERRÜCKTES BLUT versuchte mit dem finalen Aufbruch der vierten Wand einen deutlichen Hinweis zu geben, dass der gespielte Konflikt zwischen Lehrerin und Schüler*innen als metatheatrale Metapher für sehr reelle Konflikte im Feld des Theaters zu verstehen sei; COMMON GROUND hingegen gelangt zu einem fast klassischen Happy End, in dem alle politischen Feindseligkeiten für einen kurzen Moment weit weg wirken. Der Schmerz und die Kämpfe der Vergangenheit, die sich im Verlauf der Reise mehr und mehr auf die Gruppe zu übertragen schienen, weichen in dieser letzten Szene einem Wunschbild des friedlichen Zusammenhalts, in dem der einzige akute Konflikt darin besteht, welcher Sprache man sich im Theater bedient. Und die Nichtigkeit dieser Kontroverse ist so offensichtlich, dass sie das heiter-melancholische Grundgefühl und die kollektive Verbundenheit noch einmal stärkt: in Gestalt einer letzten Einladung zum Mitlachen, die bezeichnenderweise wieder einmal von Nahmias und Bormann ausgesprochen wird. Nachdem nun im ersten Teil der Analyse gezeigt wurde, wie diese beiden Strukturfiguren dazu beitragen, dass in COMMON GROUND nicht das Trennende, sondern das Gemeinsame im Vordergrund steht, wird es im zweiten Teil der Analyse um eine mögliche Kehrseite dieses Verfahrens gehen: Inwieweit fordert ein derart ironisch-vergnüglicher Umgang mit erinnerungspolitischen Fragen nicht auch falsche Freunde zum Mitlachen auf?

Humor ohne Hegemonie? Zwischen Tabubruch und Entlastung des deutschen Gedächtnistheaters

Ein weiteres Indiz dafür, dass in COMMON GROUND die assoziative, gemeinschaftliche Seite des Komischen dominiert, während in VERRÜCKTES BLUT die dissoziative, konflikthafte Seite im Vordergrund steht, sind die Theaterkritiken zu den beiden Inszenierungen. Grundsätzlich wurden beide Arbeiten positiv besprochen. Doch in der Art und Weise des jeweiligen Lobs spiegelt sich die gegensätzliche ästhetische Ausrichtung der beiden wider. Wie deutlich wurde, waren sich die Rezensent*innen im Fall von VERRÜCKTES BLUT überhaupt nicht einig, was genau sie an der Arbeit so gut fanden; mal wurde sie für ihre starke Ähnlichkeit mit einer *culture-clash*-Komödie gelobt, mal für ihre dringend notwendige Revitalisierung des Schiller'schen

Theaterverständnisses – und bezeichnenderweise kaum einmal für ihre institutionen- oder hegemoniekritische Ausrichtung. Demgegenüber waren es in den Kritiken zu COMMON GROUND fast immer dieselben zwei bis drei Punkte, die an der Inszenierung anerkennend herausgestellt wurden: 1. der Verzicht auf den belehrend-didaktischen Gestus, wie er im konventionellen Dokumentartheater üblich sei; 2. die Weigerung, sich auf eine klare politische Haltung oder Position im Umgang mit der Vergangenheit festlegen zu lassen; 3. der entwaffnende Humor und die starke Bereitschaft zur Selbstironie, was vor allem an Bormann und Nahmias festgemacht wurde.

Eine der wenigen Ausnahmen zu diesem einhelligen Lob stellt ein Artikel von Fabian Wolff in der *Jüdischen Allgemeinen* dar, in dem der Autor anlässlich der Einladung von COMMON GROUND zum Berliner Theatertreffen zu einer differenzierteren Einschätzung der Arbeitsweise von Yael Ronen gelangt.[115] Wie die anderen Rezensent*innen auch, wertet Wolff das quasitherapeutische Prinzip der kollektiven Stückentwicklung und den beißenden Humor grundsätzlich positiv und beschreibt es als sehr zeitgemäße Form von Theater. Allerdings mischen sich in dieses Lob auch kritische Töne, insbesondere bezüglich Ronens Kritik an den politischen Verhältnissen in Israel, die in ihren Arbeiten und Interviews immer mal wieder durchscheint. Dass Ronen das Zusammenleben von israelischen und palästinensischen Migrant*innen in Berlin als Musterbeispiel gegen die für sie beklemmenden Zustände in Israel ausspiele, sei nicht unbedenklich; hierzulande, so Wolff, fände diese Argumentation wohl nicht zuletzt bei jenen Anklang, die ihr eigenes Unbehagen gegenüber dem jüdischen Staat durch jüdische Stimmen legimitiert sehen wollen.[116]

Im selben Artikel erwähnt Wolff auch, dass es bereits im Kontext von DRITTE GENERATION (Yael Ronens erster Produktion in Deutschland aus dem Jahr 2009, in der nach dem gleichen Prinzip wie in COMMON GROUND deutsche, israelische und palästinensische Schauspieler*innen aufeinandertrafen) durchaus kritische Wortmeldungen gab.[117] So forderte Isaak

115 Wolff: Gefühl von Schuld.

116 „Israel als Land, das sich selbst schadet, ist ein beliebtes Narrativ, nicht nur bei echten, sondern auch vermeintlichen Freunden. Die Begeisterung über Israelis in Berlin hat auch etwas damit zu tun, dass man implizit oder explizit leichter an lebende Kronzeugen kommt, die die eigene vage negative, vage ‚besorgte' Meinung zu Israel bestätigen und das sogar dürfen" (Wolff: Gefühl von Schuld).

117 Vgl. ebd.

Behar, der Gemeindeälteste der jüdischen Gemeinde Berlins, die Berliner Schaubühne zur Absetzung Stücks auf, weil darin die Shoah mit den Erfahrungen der palästinensischen Bevölkerung im Kontext der israelischen Staatsgründung gleichgesetzt werde, wovon er als Überlebender der Shoah sich persönlich verletzt fühle. Yael Ronen entgegnete dieser Kritik, dass sie die Aufregung zwar verstehe, dass es in dem Stück aber schwerpunktmäßig um den Dialog zwischen der Enkelgeneration und um die Manipulation des historischen Gedächtnisses einer Gesellschaft gehe.[118] Während die konkrete Kontroverse daraufhin recht schnell wieder abflaute (wohl auch, weil Behar von Anfang an darauf hinwies, Dritte Generation nicht selbst gesehen zu haben), so zeigt der Protest doch, dass der Humor von Yael Ronen offenbar nicht frei von Tücken ist.

Neben dem persönlichen Unverständnis von Behar und der Gefahr, sich von politischen Kräften vereinnahmen zu lassen, die an einer Relativierung der Shoah interessiert sind, betrifft dies auch die Frage, ob sich diese Art von Provokation und Grenzüberschreitung nicht irgendwann abnutzt: Wenn Dritte Generation der Auftakt und Common Ground so etwas wie die Fortsetzung der von Ronen angeleiteten theatralen Konfliktaushandlungen war, dann hat sich dieses Arbeitsprinzip seither zu einer seriellen Routine entwickelt. 2016, also nur ein Jahr nach Common Ground, wurde mit The Situation[119] ein weiteres Projekt Ronens zum Theatertreffen eingeladen, in dem dieser Ansatz unter erneuter Beteiligung von Nahmias auf die damalige ‚Flüchtlingskrise' und das palästinensisch-israelisch-arabische Zusammenleben in Berlin appliziert wurde.

Spätestens mit der (nur leicht veränderten) Wiederauflage von Dritte Generation am Maxim Gorki im Jahr 2019 scheint hier ein Punkt erreicht, an dem sich die damaligen Argumente der Rezensent*innen weitestgehend verflüchtigt haben. Wenn man davon ausgeht, dass sich Ronen mittlerweile so etwas wie ihr eigenes Genre erschaffen hat – und unter ‚Genre' das Vorhandensein von einigermaßen stabilen, sich wiederholenden ästhetischen Mustern versteht, die für ein geneigtes Publikum erwart- und vorsehbar sind[120] –, dann sind die Lust am Tabubruch, die ironische Distanz zum klas-

118 Vgl. Weigand: Protest gegen Dritte Generation.

119 The Situation (2016). Regie: Yael Ronen. UA: 04.09.2016. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

120 Zu den politischen Implikationen eines so verstandenen Genrebegriffs vgl. Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 100-108.

sischen dokumentarischen Theater und der angebliche Verzicht auf eine eindeutige Haltung keine sonderlich stichhaltigen Punkte mehr. Sinnvoller scheint es, eine Arbeit wie COMMON GROUND an der Eigenlogik des Genres zu messen und nach den politischen Implikationen zu fragen, die sich aus dramaturgischen Eigenheiten wie den beiden dezentrierten Strukturfiguren und dem mit ihnen assoziierten Humor ergeben.

Die Frage nach möglichen Kollateralschäden oder Abnutzungserscheinungen von Ronens Methode steht im Zusammenhang mit übergeordneten Bedenken gegen den Versuch, dem Nationalsozialismus und der Shoah mit dem Mitteln des Komischen zu begegnen. Als deren prononciertester Vertreter darf Theodor W. Adorno gelten, der sein einschlägiges Diktum über die Unmöglichkeit von Lyrik nach Auschwitz mit Blick auf die komischen Künste sogar um einiges schärfer ausgelegt hat.[121] Der Fortbestand der gesellschaftlichen Bedingungen, die Auschwitz möglich machten, verbiete es den Gegnern des Faschismus kategorisch, sich im Lachen über die eigene Ohnmacht gegen ihn hinwegzutäuschen: „Die geschichtlichen Kräfte, welche das Grauen hervorbrachten“, seien, so Adorno, „viel zu mächtig, als dass es irgendeinem zustünde, sie zu behandeln, als hätte er die Weltgeschichte hinter sich.“[122] Adornos Vorbehalte resultieren aus der Sorge, dass das offene und verdeckte Nachleben des Faschismus durch satirische Selbstermächtigung und parodistische Degradation zwangsläufig verharmlost wird. Allerdings ist nicht ganz klar, inwieweit diese Kritik überhaupt auf COMMON GROUND anwendbar ist. Der dort anzutreffende Humor klammert das ‚Nachleben‘ des Nationalsozialismus schließlich mitnichten aus, er handelt regelrecht davon: In Gestalt des deutsch-israelischen Duo Nahmias und Bormann wird ein grelles satirisches Licht auf den Umstand geworfen, dass und wie das Gedenken an die nationalsozialistischen Verbrechen sowohl in Deutschland als auch in Israel zum konstitutiven Bestandteil des jeweiligen nationalen Selbstverständnisses geworden ist.

Exemplarisch für den ironischen Umgang mit den Aporien und Widersprüchen der heutigen Erinnerungskultur, der in COMMON GROUND versucht wird, ist das Ende von Bormanns Eingangsmonolog, in dem er erzählt,

121 „Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, dass danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann“ (Adorno: Ist die Kunst heiter, S. 603).

122 Ebd, S. 604.

wie wenig er vor dem Projekt über die Jugoslawienkriege gewusst habe. Ihm seien nur die Fernsehbilder von damals bekannt gewesen, wie zum Beispiel

> dieses eine aus dem Jahr 1993, wo so ein völlig abgemagerter Mann in einem Konzentrationslager steht. Ich weiß noch, wie ich gedacht habe: ‚Oh mein Gott! Wieder Konzentrationslager auf europäischem Boden! Wieder passiert ein Völkermord in unserem Hinterhof!' [*Pause*] Aber: Diesmal hat Deutschland nichts damit zu tun. Was für eine Erleichterung. Wir sind nicht mehr der Inbegriff der Bösen! Und deshalb werden wir Euch ewig dankbar sein für diesen Krieg!

Bormann, der den letzten Satz an die fünf Darsteller*innen aus dem ehemaligen Jugoslawien richtet, bezieht sich hier vermutlich auf die ikonisch gewordenen Fernsehbilder von ausgemergelten Insassen des von bosnischen Serben betriebenen Gefangenenlagers Trnopolje, die unter anderem im *Time Magazine,* der *Daily Mail* und der *taz* abgedruckt wurden und schon damals in Verbindung mit dem nationalsozialistischen Lagerapparat gebracht wurden.[123] Die Pointe entsteht dadurch, dass sich Bormann diesen Vergleich in zwei Schritten aneignet: Anfangs scheint er ehrlich bestürzt von diesen Bildern und der Existenz von ‚Konzentrationslagern'. Doch im zweiten, impliziten Teil des Vergleichs entpuppt sich seine Betroffenheit dann als einigermaßen verlogen. Er, der Deutsche, ist vor allem erleichtert und ‚dankbar', dass es Konzentrationslager waren, die nicht auf Deutschland zurückgehen.

Wie auch Fabian Wolff in seinem eingangs erwähnten Artikel über Common Ground zu dieser Szene feststellt, geht es hier um „Spott über deutsche Abwehrmechanismen"[124]. Das Gefühl der ererbten Schuld ist für Bormann offenbar so erdrückend, dass er vollkommen unfähig ist, sich in anderes Leid einzufühlen, sondern nur begierig darauf wartet, diesen historischen Ballast endlich loszuwerden. Zumindest teilweise transportiert die satirische Entlarvung dieser Mechanismen auch eine breiter angelegte Kritik an dem Umstand, dass die nationalsozialistischen Verbrechen gegen die Menschheit mittlerweile zu einem ikonografischen und politischen ‚Paradigma' geworden sind, um die Schwere von Kriegsverbrechen, Pogromen und anderen politischen Gräueltaten zu beurteilen.[125] Es gibt allerdings einen Aspekt an Bormanns Aussage, der im Unterschied zu seinem Schuld-

123 Zur Debatte um das Foto vgl. Brokoff: Nichts als Schmerz, S. 166-170.
124 Wolff: Gefühl von Schuld.
125 Vgl. Jinks: Representing Genocide.

bewältigungs-Komplex und dem KZ-Bezug nicht karikiert wird, sondern mehr oder weniger so stehen bleibt: die Behauptung, dass Deutschland diesmal *nichts* damit zu tun gehabt haben soll. Im komischen Sinnzusammenhang der Szene mutet lediglich der Schluss, den Bormann daraus zieht, als nicht ernst zu nehmend und grotesk an (‚Was für eine Erleichterung'), nicht aber seine Präsumtion, die aus mehreren Gründen nicht minder fragwürdig ist. Zum einen, weil das Ende des Staates Jugoslawiens wohl kaum ohne seine Gründung im Kontext des titoistischen Widerstands gegen die nationalsozialistische Besatzung und ihre Kollaborateure zu verstehen ist.[126] Zum anderen spielte der deutsche Staat Anfang der 1990er-Jahre sehr wohl eine aktive und wichtige Rolle beim Zerfall Jugoslawiens in einzelne Nationalstaaten – vor allem durch das Vorpreschen bei der diplomatischen Anerkennung Kroatiens und Sloweniens, die von der Bundesrepublik bereits Ende 1991 und damit knapp einen Monat vor der restlichen EG als unabhängige Staaten betrachtet wurden.[127] Dabei wurde Deutschland spätestens im Jahr 1999 durch den Krieg der NATO gegen Serbien zu einer auch militärisch involvierten Konfliktpartei – mit einem Einsatz, den der damalige Außenminister Joschka Fischer auf dem Parteitag der Grünen mit der Parole „Nie wieder Auschwitz" rechtfertigte.[128]

Nun könnte man freilich – und nicht zu Unrecht – sagen, dass die besagte Szene all diese Punkte nicht ernsthaft abstreitet. Da sowieso eine ironische Distanz zu Bormanns Figur besteht, gibt es auch keinen Grund, die Voraussetzungen seiner Aussage für voll zu nehmen. Allerdings legt die Inszenierung auch nicht gerade nahe, an ihnen zu zweifeln. Die Pointe bezieht sich auf die Entlarvung eines neuen deutschen Bedürfnisses, als *die Guten* dazustehen. Die kritisch daran anknüpfende Erkenntnis, dass sich hinter diesem Bedürfnis nach moralischer Integrität wiederum ein ganz und gar nicht unschuldiges Deutschland verbergen könnte, das seit 1989 wieder die politische Führungsrolle innerhalb Europas für sich reklamiert und dafür

126 In ihrer Analyse der Szene spricht Verena Arndt von einem „Verschweigen des Theaterabends, dass die deutsche Besatzungspolitik 1941-1944 zumindest *eine* der Ursachen der post-jugoslawischen Kriege und Genozide war" (Arndt: Inbegriff des Bösen, S. 160).

127 Zur deutschen Jugoslawienpolitik nach 1989 und ihrem historischen Tiefenraum siehe Hawel: Die normalisierte Nation, S. 228-246.

128 Zum politischen Vorlauf des Kosovo-Kriegs in Deutschland und den vielfachen Bezugnahmen zu Auschwitz in der öffentlichen Debatte siehe ebd., S. 264-276. Vgl. auch Gritsch: Inszenierung eines gerechten Krieges.

seine Vergangenheit instrumentalisiert, ist hingegen kein Teil der komischen Erfahrung.[129]

Diese wenig trennscharfe Bezugnahme auf die deutsche Erinnerungspolitik, in der die Theaterwissenschaftlerin Verena Arndt ein strategisches „Entgegenkommen an das deutsche Publikum"[130] vermutet, wiederholt sich in einer Szene, die vom gemeinsamen Besuch des von der Republika Srpska betriebenen Gefangenenlagers in Omarska handelt. Die Schauspieler*innen erfahren zu ihrer Bestürzung, dass in dem Gebäude heute eine Schule untergebracht ist und es nicht einmal eine Gedenktafel gibt, die an die hier verübten Kriegsverbrechen erinnert. Am Ende zeigt ihnen ihr Begleiter, ein ehemaliger Insasse, ein unweit der Schule angebrachtes Denkmal eines Adlers in Kreuzform; Aleksandar Radenković liest die die darauf angebrachte Inschrift zunächst auf serbisch vor und übersetzt sie anschließend auf Bormanns Bitte ins Deutsche: „Da steht: ‚Den Kämpfern, die ihr Leben eingebaut haben in das Fundament der Republika Srpska'." Während sich die anderen Darsteller*innen daraufhin mit betretener Miene abwenden, fragt Bormann noch einmal nach, was das bedeute, er verstehe es nicht. Daraufhin tritt Vernesa Berbo zu ihm und sagt: „Das wäre, als gäbe es ein Denkmal für SS-Soldaten in Auschwitz, Niels. Verstehst du?".

Verena Arndt schreibt in Bezug auf diesen Satz, dass sich die Inszenierung angesichts der um ein Vielfaches höheren Zahl der in Auschwitz Ermordeten (sie spricht von schätzungsweise 1,21 Millionen Toten im Vergleich zu deren 5 000 im Lager Omarska) dem Vorwurf aussetze, „dass sie damit den Holocaust relativiere"[131]. Sie gelangt aber zu dem Schluss, dass diese Art der Aufrechnung zutiefst fragwürdig wäre und sieht in diesem Vergleich letztlich „ein legitimes Mittel zur Verdeutlichung der Problematik"[132]. In der Tat spielt der implizit vorausgesetzte Wissenshorizont des Adressaten eine wichtige Rolle bei dieser Analogie. Die Aussage zielt darauf ab, Bormann – und einem deutschen, mit der NS-Vergangenheit vertrauten Publikum, als dessen „Sprachrohr"[133] er hier agiert –, die Ungeheuerlichkeit dieser Inschrift begreiflich zu machen. Irreführend ist allerdings das Argument, dass man die

129 Zu dieser Verkehrung der deutschen NS-Vergangenheit in einen moralischen ‚Standortvorteil' vgl. Schneider: Bewältigung der Vergangenheit.

130 Arndt: Inbegriff des Bösen, S. 160.

131 Ebd., S. 165.

132 Ebd.

133 Ebd.

Todeszahlen der beiden Lager nicht gegeneinander ausspielen sollte. Denn Berbo vergleicht gar nicht so sehr die Verbrechen von Omarska und die von Ausschwitz, es geht ihr um das *Gedenken* daran. Der zynisch-bittere Vergleich impliziert, dass so etwas wie dieses revanchistische Denkmal im Kontext der NS-Verbrechen undenkbar wäre. Jedoch stellt sich die Frage, ob eine derartige Aussage die deutsche Erinnerungskultur nicht um einiges besser dastehen lässt, als sie tatsächlich ist – die gezielte Verschleppung von Reparationszahlungen, die populäre Legende von der unschuldigen Wehrmacht und, nicht zu vergessen, die unzähligen Soldatendenkmäler, deren Inschriften einen großen elliptischen Bogen um die Schuldfrage schlagen (‚für die Toten beider Weltkriege', ‚für die gefallenen Söhne unserer Stadt', ‚Sie gaben ihr Leben für unser Land', etc. pp.), sprechen eine *andere* Sprache.[134] Anstatt auf die Parallelen zwischen serbischer und deutscher Schuldabwehr hinzuweisen und die deutsche Erinnerungspolitik entsprechend als ein widersprüchliches, über Jahrzehnte mühsam ausgehandeltes Resultat unterschiedlicher Interessenslagen kenntlich zu machen, tritt sie hier in COMMON GROUND als Norm in Erscheinung, an der sich der serbische Umgang mit der Vergangenheit zu messen hat.

Trotz der ausbleibenden Kritik am Komplex der „Wiedergutwerdung der Deutschen"[135] könnte man freilich sagen, dass es Yael Ronens gutes Recht ist, in dieser Sache auf falsche Pietät und übergenauen Tadel zu verzichten: Als Jüdin und Israelin muss sie sich weder den Humor noch die Analogien, die in ihrer Inszenierung zum Einsatz kommen, vom *Status quo* der deutschen Verdrängungsmechanismen diktieren lassen, oder ihre Aufgabe darin sehen, derlei ideologische Verzerrungen gerade zu rücken. Eine solche Haltung vertritt zumindest der Schriftsteller Max Czollek in seiner 2018 erschienenen Streitschrift *Desintegriert Euch*[136], in der er energisch dazu aufruft, sich von der Rolle zu emanzipieren, die Juden und Jüdinnen im Gedächtnistheater der deutschen Dominanzkultur zugeschrieben werde. Unter dem „deutsche[n] Gedächtnistheater"[137] versteht Czollek mit dem Soziologen Michal Bodemann eine bestimmte Form des Umgangs mit der

134 Zur (west-)deutschen Entschädigungspolitik vgl. Surmann: Abgegoltene Schuld; zur medialen Darstellung der Wehrmacht vgl. Westemeier: Bild der Wehrmacht.

135 Geisel: Wiedergutwerdung.

136 Czollek: Desintegriert euch.

137 Ebd., S. 24.

NS-Vergangenheit, in der die öffentliche Trauer über die jüdischen Opfer zur „Konstruktion eines neuen Selbstbildes als befreite und geläuterte Deutsche“[138] missbraucht werde. In diesem nur scheinbar opferzentrierten Erinnerungsdispositiv der deutschen Gesellschaft sei für jüdische Positionen lediglich vorgesehen, als „Vertreter*innen der Vernichteten“[139] in Erscheinung zu treten. Die Funktion dieser aufoktroyierten „*Judenrolle*“[140] bestehe darin, hegemoniale Bedürfnisse nach ‚Entlastung‘, ‚Versöhnung‘ oder ‚Normalität‘ zu erfüllen:

> Nach wie vor bewegen sich Juden und Jüdinnen in einem Koordinatenfeld, das vom Begehren einer deutschen Position gestimmt wird. Dieses Begehren beschränkt die Repräsentation des Jüdischen auf Erfahrungen mit Antisemitismus, die Haltung zu Israel und den möglichen familiären oder künstlerischen Bezug zur Shoah.[141]

Czollek zufolge ist es in dieser ideologischen Matrix perfiderweise unerheblich, ob eine jüdische Stimme den Staat Israel kritisiert oder sich mit ihm solidarisiert, wie gelungen oder misslungen sie die deutsche Vergangenheitsbewältigung findet oder in welchem Ton sie in der Öffentlichkeit auftritt. In letzter Instanz werde sie immer auf ihre eigentliche Rolle im deutschen Gedächtnistheater zurückgeworfen: „was immer Juden oder Jüdinnen tun – wichtig ist allein, dass sie danach bereitwillig Auskunft geben, dass sie es eben irgendwie *für die Deutschen* tun.“[142] Seine Polemik gegen diese Überdeterminierheit des Jüdischen sieht Czollek zugleich als Beitrag zu einer übergreifenden Kritik am „Integrationsparadigma“[143] der deutschen Gesellschaft, in dem es übliche Praxis sei, jüdische und muslimische Minderheiten

138 Ebd. Als frühes und wegweisendes Beispiel für dieses Selbstbild verweist Czollek auf Richard von Weizsäckers Rede zum 40. Jahrestag über das Ende des Zweiten Weltkrieges als einem ‚Tag der Befreiung‘ – eine Aussage, die Czollek angesichts des Umstandes, dass die Mehrheit der deutschen Bevölkerung das NS-Regime bis zum Kriegsende unterstützte, als paradigmatisch für die Nivellierung der Täter-Opfer-Differenz im kollektivem Bewusstsein kritisiert (vgl. ebd., S. 20-23).
139 Ebd., S. 24.
140 Ebd., S. 25.
141 Ebd., S. 28.
142 Ebd., S. 31.
143 Ebd., S. 64.

gegeneinander auszuspielen. Anstatt sich von Narrativen wie ‚jüdisch-christliches Abendland' vereinnahmen zu lassen, gelte es, politische Allianzen für ein intersektionales Verständnis von „Gesellschaft als eines Ortes der radikalen Vielfalt"[144] zu schmieden.

Überträgt man Czolleks Thesen auf COMMON GROUND, ergibt sich eine interessante Perspektive auf die dortige Figurenkonstellation. Das deutsch-israelische Außenseiterduo kann als Versuch begriffen werden, die alltagstheatrale Erwartungshaltung des von Czollek kritisierten Gedächtnistheaters mit den Mitteln des Komischen zu unterlaufen: auf der einen Seite der als Karikatur angelegte Bormann, der die NS-Vergangenheit in und vor sich her trägt, sich in den Mittelpunkt drängt und zur Randfigur wird; auf der anderen die sarkastische und selbstironische Nahmias, die eben nicht als leidendes, schützenswertes Opfer auftritt, sondern einen geradezu schelmischen Umgang mit der ihr zugeschriebenen Expertise in Sachen Nahost-Politik und Holocaust pflegt. Die ironische Destabilisierung der üblichen Rollenmuster verknüpft sich in COMMON GROUND mit der Annäherung an etwas, für das im deutschen ‚Gedächtnistheater' ansonsten kein Platz vorgesehen ist: an den Erfahrungshorizont von Migrant*innen aus dem ehemaligen Jugoslawien.

Ungeachtet dieses solidarischen Anstoßes zu einer vielfältigeren Erinnerungskultur bleibt festzuhalten, dass es in COMMON GROUND wenig Bestrebungen zu einem „popularen Bruch"[145] mit der hegemonialen Erinnerungs-

144 Ebd. S. 72. Czolleks Arbeit an diesen ‚Allianzen' steht in einem engen Zusammenhang zur Institution des Maxim-Gorki-Theaters: So war er 2016 Mitorganisator des Desintegrationskongresses im Studio Я des Gorki sowie im Jahr 2017 von den „radikalen jüdischen Kulturtage" am selben Ort (vgl. ebd., S. 17). 2020 gehörte er zu den Initiator*innen der in 13 Städten abgehaltenen „Tage der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur", deren Auftaktveranstaltung ebenfalls am Gorki stattfand

145 Das Konzept des popularen oder populistischen Bruchs verweist in der Hegemonietheorie von Laclau und Mouffe auf eine Aufspaltung des politischen Raums in zwei antagonistische Lager bzw. ‚Äquivalenzketten' (paradigmatisch dafür wäre der revolutionäre Diskurs des Jakobinismus, vgl. Laclau: Politik und Ideologie, S. 182ff.). Was in COMMON GROUND geschieht, erscheint demgegenüber eher als Beispiel für die Re- oder Neuformierung einer hegemonialen Äquivalenzkette – des deutschen Gedächtnistheaters im Sinne Czolleks: Einige Signifikanten lösen sich aus dem bestehenden Zusammenhang des hegemonialen Diskurses (der inhärent ernste Paternalismus im Umgang mit den

kultur gibt. Wenn Humor und Ironie im Rahmen der Inszenierung als Mittel der Desintegration fungieren, dann geschieht dies weniger zur polemischen Abrechnung, sondern in der Form eines augenzwinkernden Kompromisses mit dem herrschenden Gedächtnistheater. Wie ausgeführt, nimmt die von Bormann gespielte Figur deutsche Entlastungs- und Versöhnungssehnsüchte nur zum Teil aufs Korn, sie kommt ihnen mindestens genauso sehr entgegen. Interessant ist auch, was nicht ins Lächerliche gezogen wird: das Szenario vom geläuterten und unschuldigen Deutschland, das seine faschistische Vergangenheit vorbildlich überwunden habe und nun – zum Beispiel auf dem Balkan – wieder mehr außenpolitische Verantwortung übernehmen müsse.

In der Figurenzeichnung von Nahmias gibt es eine ähnliche Tendenz, dass die angedeutete Subversion von tradierten Diskursen auf halbem Weg stehen bleibt. So weist Julia Prager in ihrer Analyse von COMMON GROUND darauf hin, dass der Part von Nahmias implizit „an die historisch weitverbreitete Rolle des ‚Assimiliationsjuden'"[146] anknüpft. Hierbei handelt es sich um ein antisemitisches Stereotyp aus dem deutschsprachigen Volkstheater des 19. Jahrhunderts, mit dem jüdischen Emanzipationsbestrebungen das höhnische Zerrbild einer mangelnden (sprachlichen, habituellen etc.) Anpassungsfähigkeit an die deutsche Norm entgegengesetzt wurde.[147] Während Prager diesbezüglich die Ansicht vertritt, dass Nahmias' selbstbewusster Auftritt als englischsprechende Ironikerin diese „diffamierende Theaterpraxis als Teil ihrer Geschichte ausstellt"[148], bleibt fraglich, ob hier die Voraussetzungen für ein selbstreflexives, als Zitat erkennbar gemachtes Zitat erfüllt sind. Denn es lässt sich auch als eine strukturelle Überschneidung mit sehr bedenklichem Subtext deuten: Die von Prager festgestellten Parallelen legen nahe, dass eine desinteressierte bis dissidente Haltung gegenüber dem israelischen Staat, wie sie die von Nahmias dargestellte Figur an den Tag legt, in einem deutschen Kontext noch lange keine Verunsicherung der Rollenschemata des Gedächtnistheaters bewirkt, sondern potentiell als

jüdischen Opfern und ihren Nachkommen), andere kommen neu hinzu (symbolische Anerkennung von jugoslawischen Migrant*innen) und wieder andere verändern ihre Bedeutung (die Parole ‚Nie wieder Auschwitz' wird pervertiert zu ‚mehr deutsche Kampfeinsätze im Ausland').

146 Prager: Theater der Anderssprachigkeit, S. 136.

147 Vgl. ebd. Prager bezieht sich an dieser Stelle auf Spieldiener: Weg des erstbesten Narren.

148 Prager: Theater der Anderssprachigkeit, S. 137.

spiegelverkehrte Version eines ‚Assimiliationsjuden' fungiert – eine ästhetische Kontinuität, die sich auf fragwürdige Weise über den Zivilisationsbruch der Shoah, in den der Antisemitismus des 19. Jahrhunderts mündete und auf den die Gründung des Staates Israel antwortete, hinwegsetzt.

Der Hinweis auf die antisemitischen Tendenzen der Volkstheatertradition ist jenseits der Frage, ob bzw. wie Nahmias' Figur konkret mit ihnen umgeht, noch in einem allgemeineren Sinn relevant. Denn das grenzüberschreitende Potential, das Rudolf Münz Strukturfiguren wie dem Harlekin zuschreibt, steht in einem derart eklatanten Kontrast zu solch tradierten Formen der komödiantischen Degradierung, dass einige Ergebnisse aus dem ersten Teil der Analyse von Common Ground an dieser Stelle zu präzisieren sind: Das dramaturgische Verfahren, über die Aufbietung von komischen Außenseiterfiguren an einer kollektiven Selbstverständigung zu arbeiten, steht hier weniger im Dienst einer tiefgreifenden Karnevalisierung von politischen Konfliktlinien; vielmehr behält es gewisse Züge eines hegemonialen Wirkprinzips, insofern lediglich der gesellschaftliche *status quo* und dominante Repräsentationsmechanismen ironisch unterlaufen werden. Der Anschein von Konfliktfreiheit, den herzustellen sich die Arbeit bemüht, ist nicht ohne Verdrängung von potentiellen und tatsächlich existierenden Bruchlinien zu haben.

Damit steht Common Ground vor einem ähnlichen Paradox wie Verrücktes Blut, nur das politische Vorzeichen ist ein anderes: In Erpulats Arbeit führte der konflikthafte Bezug auf die Konflikte der Migrationsgesellschaft zu einem Punkt, an dem der Unterschied zwischen einer (meta-) theatralen Reflexion auf stereotype Feindbilder und ihrer populistischen Erneuerung nicht nur von Teilen der Theateröffentlichkeit, sondern auch von den Parteigänger*innen des Postmigrantischen vernachlässigt wurde. An Common Ground lässt sich beobachten, wie die Suche nach kollektivem Zusammenhalt mitunter zur Angleichung an einen existierenden hegemonialen Konsens tendiert.

In beiden Fällen erweist sich der Rückgriff auf komische Darstellungsformen somit als ambivalente Strategie. Allerdings ist es nicht die übliche Mehrdeutigkeit von komischen Situationen, sondern ihre vermeintliche Eindeutigkeit, die am postmigrantischen Theater so zwiespältig erscheint. Sowohl der ironische Angriff auf die aufgezwungene „Kanaken"-Rolle in Verrücktes Blut als auch die humorvolle Erweiterung des deutschen Gedächtnistheaters in Common Ground richten sich gegen alltagstheatrale Formen von Konflikt und Gemeinschaft. Keine der beiden Inszenierungen arbeitet

daran, den Unterschied zwischen den Konstellationen, von denen sie sich abgrenzen und jenen, die sie im Medium des Komischen entwerfen, *als* Unterschied kenntlich zu machen – was dazu führt, dass diese Grenze an einigen Stellen auf eine Weise verwischt wird, die den hegemoniekritischen Impulsen der beiden Arbeiten zuwiderläuft. Indirekt ist damit bereits gesagt, wovon das nächste Kapitel handelt: von Aufführungen, die weniger eine agonistische oder konsensualistische Spielart des Komischen repräsentieren, sondern in denen es zur Schau- und Infragestellung des Spannungsverhältnisses von Komischem und Politischem kommt.

6 Regel und Ausnahme: Komische Darstellungsstrategien als Suspension des Politischen

Das vorangegangene Kapitel hat an zwei einschlägigen Inszenierungen aus dem Bereich des Postmigrantischen Theaters untersucht, wie sich dort die politischen Ambivalenzen und Potentiale komischer Darstellungsmittel mit den beiden Polen von Konflikt und Gemeinschaft verknüpfen. Wenngleich VERRÜCKTES BLUT und COMMON GROUND jeweils eine klare Affinität zu einem der Pole aufweisen, hat sich freilich gezeigt, dass der jeweils andere dabei nicht zum Verschwinden gebracht wird: Der agonistische Gebrauch des Komischen in VERRÜCKTES BLUT trägt *auch* zur Bildung von Lachkollektiven bei, der gemeinschaftsstiftende Humor in COMMON GROUND befindet sich *auch* im Widerstreit mit anderen Konzeptionen von ‚Gedächtnistheater'. Die dissoziativen und assoziativen Bezüge auf das Gefüge der Dominanzkultur in den beiden Arbeiten stehen also nicht für zwei unterschiedliche politische Ansätze, es handelt es sich eher um zwei Aggregatzustände desselben Ansatzes, die sich an den Aufführungen festmachen lassen. In beiden Fällen ist dabei deutlich geworden, dass die Verwendung des Komischen als gegenhegemoniale Strategie effektiv, aber auch mit gewissen Risiken behaftet ist. So erscheint keiner dieser beiden Modi vor hegemonialer Einverleibung oder Anpassung gefeit – zumindest nicht, wenn ein abstrakt-überzeitliches Verständnis von Konflikt und Gemeinschaft die Oberhand gewinnt: Das lautstarke Aufbegehren gegen alltagstheatrale Fremdbestimmtheiten, die das Autonomieversprechen des bürgerlichen Theaters Lügen strafen, wird dann in VERRÜCKTES BLUT zu einer symmetrischen Auseinandersetzung zwischen migrantischen Jugendlichen und theateraffinem Bildungsbürgertum; die auf emotionale Entlastung und konfliktfreies Beisammensein sinnende Komik in COMMON GROUND wird zur Ersatzbefriedigung für die hegemonialen Gelüste einer mit sich versöhnten Nation, die für humanitäre Interventionen bereit steht.

Ausgehend von der Beobachtung, dass dieser strategische Bezug auf die dissoziativen und gemeinschaftsstiftenden Momente des Komischen nicht bedeutet, die dahinterstehende hegemoniale Logik von Ein- und Ausschluss aufs Spiel zu setzen, wendet sich dieses Kapitel zwei Theaterarbeiten zu, in denen sich der Rückgriff auf komische Darstellungsmittel letzterem

annähert: zunächst AM KÖNIGSWEG in der Regie von Falk Richter und anschließend PLAYBLACK von Joana Tischkau, die sich thematisch ebenfalls an den hegemonialen Konflikten um Migration, Ethnizität und Rassismus abarbeiten. Falk Richters Uraufführung von Elfriede Jelineks Theatertext *Am Königsweg* widmet sich dabei vor dem Hintergrund von Donald Trumps Wahlsieg dem Aufschwung des autoritären Rechtspopulismus, die Playback-Performance PLAYBLACK von Joana Tischkau setzt sich mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen von schwarzer Popmusik in einer weißen Dominanzkultur auseinander.

Als konzeptuelles Hilfsmittel der folgenden Analysen dient das Gegensatzpaar von *Regel* und *Ausnahme*, welches sich, anders als im vorherigen Kapitel, nicht auf unterschiedliche Facetten der untersuchten Arbeiten bezieht, sondern auf ein gemeinsames Merkmal: Beiden dient das Komische als Mittel der Unterbrechung von politischen und ästhetischen Routinen. So gibt es in AM KÖNIGSWEG mehrere Auftritte der Comedienne Idil Baydar, die als satirisch-kabarettistisches Gegengewicht zur überbordenden Ästhetik des restlichen Abends fungiert und für eine andere Herangehensweise an das Thema der Aufführung steht. Und in Tischkaus Performance wird das Playback-Format zum Gestaltungprinzip einer unterbrechenden Wiederholung, die die scheinbar automatisierte Verwertung des ‚Anderen' in der Kulturindustrie durch die parodistische (Wieder-)Aneignung von einzelnen Songs und Interviews in konkrete, veränderbare Gesten transformiert.

Das Begriffspaar von Regel und Ausnahme ist im theaterwissenschaftlichen Diskurs eng mit der von Hans-Thies Lehmann geprägten Formel von der „Unterbrechung des Politischen"[1] im postdramatischen Theater verknüpft, die bei ihm aber strenggenommen eine Unterbrechung von *Politik* meint: Lehmann spricht sich gegen die Darstellung von politischen Inhalten und ihre moralische Vereindeutigung im Theater aus und votiert für eine selbstreflexive Unterbrechung des „Theaters als Schaustellung"[2]. Obwohl sich AM KÖNIGSWEG und PLAYBLACK besser mit diesem Modell vertragen als der identitätspolitische Ansatz des Postmigrantischen Theaters, gehen auch sie darin nicht auf bzw. darüber hinaus: Beide Arbeiten bedienen sich einschlägiger Darstellungsprinzipien des Postdramatischen, doch in ihrer Verwendung des Komischen zeigen sie weder Berührungsängste mit der ‚gewöhnlichen' Politik, noch liebäugeln sie mit einem Rückzug in die

1 Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater, S. 25.
2 Ebd.

unergründlichen Paradoxien der Theatersituation. Insofern tendieren sie nicht zuletzt zur Unterbrechung eines tradierten Verständnisses von politischem Theater, denn sie positionieren sich und das Theater ohne Scheu in einer theatralen Gesellschaft: Die Mitwirkung von Idil Baydar in Richters Inszenierung lässt deutlich werden, wie das etablierte Kunsttheater bei der Auseinandersetzung mit rechtspopulistischen Politiken an seine ästhetischen und sozialen Grenzen kommt, während PLAYBLACK keinen Zweifel daran lässt, wie es um die Dominanzverhältnisse zwischen kapitalistischer Massenkultur und den performativen Künsten bestellt ist – aber auch keine Anstalten macht, daran zu verzweifeln.

Populismus im Theater: Jilet Ayse AM KÖNIGSWEG

Die Premiere von Falk Richters Inszenierung AM KÖNIGSWEG[3], die am 27.10.2017 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg stattfand, war zugleich die Uraufführung von Elfriede Jelineks gleichnamigem Stück[4] – wobei sich darüber streiten lässt, ob ‚Uraufführung' in diesem Fall noch die angemessene Bezeichnung ist. Die üblichen Handreichungen eines zur Aufführung bestimmten Textes (verteilte Rollen, dialogische Figurenrede, eine zusammenhängende Handlung, eine Unterscheidung von einzelnen Szenen oder von Haupt- und Nebentext usw.) sind in Jelineks mäandernden, assemblageartigen Theatertexten meist nicht oder nur andeutungsweise vorhanden.[5] Zur formalen Annäherung an diese Stücke, die ein oft tagesaktuelles Thema, kanonische Theaterstücke, Versatzstücke aus philosophischen, literarischen und essayistischen Texten, populärkulturelle Diskurse, assoziativen Sprachfluss und poetologische Reflexionen miteinander verweben, sind verschiedene Begriffe im Umlauf: Einschlägig sind die bisweilen von der Autorin selbst verwendeten Termini *Sprach-* und *Textfläche*[6], öfters ist auch von

3 AM KÖNIGSWEG (2017). Regie: Falk Richter. Text: Elfriede Jelinek. UA: 28.10.2017. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus Hamburg.

4 Jelinek: Am Königsweg.

5 Die frühen Theatertexte von Jelinek orientieren sich mehr an der klassischen Dramenform, sind aber nicht minder auf die Subversion des bürgerlichen Theaterapparats angelegt. Vgl. Haß: Textformen.

6 Vgl. Jelinek: Textflächen. Vorbehalte gegen eine Charakterisierung von Jelineks Theatertexten als ‚flächig' äußert hingegen Haß: Textformen, S. 65f., die in der

Diskurstheater[7] die Rede, und vermutlich dürfte neben Heiner Müller kein*e Theaterautor*in häufiger mit dem von Hans-Thies Lehmann geprägten Konzept des *Postdramatischen Theaters*[8] in Verbindung gebracht worden sein als Jelinek.

An Letzteres anknüpfend, lässt sich *Am Königsweg*, wie andere Theatertexte Jelineks der jüngeren Vergangenheit, als postdramatisches Zeitstück charakterisieren, das sich in unmittelbarer zeitlicher Nähe und in einer nicht (mehr) dramatischen Form an einem ganz bestimmten *Sujet* abarbeitet: an der Wahl Donald Trumps zum 45. Präsidenten der USA. Im Jelinek-typischen Collagestil kreist das Stück um das Textgespenst eines neu eingesetzten, blinden Königs, der mit seinen despotischen, prunksüchtigen und misogynen Zügen auch ohne namentliche Nennung unschwer als Trump zu erkennen ist; Hinweise auf die Steuererklärung, die Immobilien und die Haarfrisur des Königs tun ihr Übriges. Unter den zahlreichen intertextuellen und -medialen Bezügen, die von der Muppet Show über die Theorie des Finanzkapitalismus bis hin zu Martin Heideggers *Schwarzen Heften* reichen[9], sind die Referenzen auf *König Ödipus* besonders markant: In den einschlägigen Motiven eines blinden Sehers und des blinden, geblendeten Tyrannen erweist sich die sophokleische Herrschertragödie als „Ausgangstext“[10] bzw. „Formzitat“[11] von *Am Königsweg*.

Mit dem Prinzip der aktualisierenden Überschreibung einer antiken Vorlage beruht Jelineks Trump-Auseinandersetzung auf einer ähnlichen Machart wie *Die Schutzbefohlenen*[12], ein an Aischylos' *Schutzflehenden* angelehnter Kommentar zu den anhaltenden Fluchtbewegungen nach Europa, der in den Jahren 2014 und 2015 zu den meistgespielten und -diskutierten Stücken im deutschsprachigen Theater zählte. Neben dem Bezug auf das

Metapher einen problematischen Gegensatz von *flächigen* vs. *plastischen* Texten am Werk sieht.

7 So etwa bei Pelka: Spektakel der Gewalt, S. 56. u. S. 151ff.; Lehmann: Entscheidung für das Asyl, S. 132.

8 Vgl. Annuß: Theater des Nachlebens, S. 34f; Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 194-211.

9 Wie häufig bei Jelinek gibt es am Ende des Stücks eine kurze Auflistung von einigen Texten, auf die sie in *Am Königsweg* Bezug nimmt. Vgl. Jelinek: Am Königsweg, S. 147.

10 Felber: Blind vor Hass, S. 344.

11 Annuß: Theater und Populismus, S. 230.

12 Jelinek: Die Schutzbefohlenen.

Theater der griechischen Antike und dem Überthema des Erstarkens von rechtspopulistischen und nationalistischen Bewegungen ähneln sich die beiden Stücke schließlich in ihrer grundsätzlichen Reflexion auf stellvertretendes Sprechen und politische Sichtbarkeit, was sich im Fall der *Schutzbefohlenen* über die Mehrstimmigkeit eines (Geflüchteten-)Chores, im Fall von *Am Königsweg* über die (ver-)zweifelnde Ich-Stimme der Autorin vermittelt.

Für Evelyn Annuß fungiert *Am Königsweg* „gewissermaßen als Gegenstück zu den *Schutzbefohlenen*"[13]. Während die *Schutzbefohlenen* über das Bild des antiken Chores mit großer Dringlichkeit die Frage einer nicht-entmündigenden Darstellung des ‚Anderen' verhandelten, drehe sich *Am Königsweg* vornehmlich um die eigene Hilf- und Ratlosigkeit angesichts von Trumps erratischen, am Reality-TV geschulten Politikstil.[14] Annuß zufolge „behandelt das Stück letztlich, wie Jelineks dekonstruktive Schreibweise an einem Politclown scheitert, dessen Doktrin darin besteht, permanent die Doktrin zu wechseln, [...] um die Einschaltquoten zu halten"[15]. Die Schwierigkeiten einer intellektuellen Bewältigung des Trumpismus werden demnach bereits im ersten Satz des Stücks angedeutet, der „die Frage ‚Wer spricht?' [...], die letztlich alle Texte Jelineks bestimmt"[16], mit einer konstitutiven Ungewissheit, *um wen* es geht, verbindet: „Von wem will ich da überhaupt sprechen, darüber muss ich mich mit mir verständigen. Erst mal würde sich ja Schweigen anbieten, das wäre mir lieber, es macht keine Arbeit. Blind sein: auch sehr praktisch."[17]

Falk Richters Uraufführung von *Am Königsweg* lässt sich als Versuch deuten, dieses selbstreferentielle Anschreiben gegen die Sprachlosigkeit, die sich angesichts der narzisstischen Selbstreferentialität Trumps einstellt, durch Aufbietung aller ihm zur Verfügung stehenden Theatermittel noch einmal zu überbieten. Der geradezu „chimärische"[18] Text Jelineks, in dem

13 Vgl. Annuß: Theater und Populismus, S. 230.
14 Vgl. ebd., S. 229f.
15 Ebd., S. 230.
16 Ebd., S. 229.
17 Jelinek: Am Königsweg, S. 9.
18 Vgl. Felber: Blind vor Hass, S. 345: „Vor unserem Auge erscheinen Zwitterwesen, die zwischen Miss Piggy und antiker Seherin, zwischen Kermit und König Ödipus changieren. Die sogenannte Hochkultur durchdringt hier die Populärkultur und erzeugt dadurch ein Produkt des Chimärischen, das als ‚Quintessenz des Grotesken' im Sinne Michail Bachtins die Grenzen der Kulturordnung auslotet und eine Liquidation kategorialer Strukturen bewirkt."

sich die antike Tragödie und die Muppet Show, neoliberales Kreditsystem und archaischer Opferkult überlagern, wird von Richter als ein schrilles, überbordendes Bühnenspektakel in Szene gesetzt, das wie ein Panorama einschlägiger postdramatischer Theaterzeichen[19] anmutet: opulentes Bühnenbild, schnelle Szenen- und Kostümwechsel, hastiges Sprechen, körperbetonte Spielweise, rasant geschnittene und oft raumgreifende Videoprojektionen, dröhnende Musik, verschiedene Gesangseinlagen und vieles mehr. In den Rezensionen war von einer „Orgie an Ausstattung, Masken und Video-Material"[20] die Rede, von einem „bühnentechnischen Overkill"[21], von einer „wilden Theatersause" [22], und in mehreren Fällen wurde die Inszenierung mit dem für seine grotesken Horrorshows berühmten *Théâtre du Grand Guignol* verglichen.[23]

Von den acht Performer*innen, die Teil dieser Materialschlacht sind, übernehmen zwei den Part der in Jelineks Text angedeuteten (Haupt-)Figuren der blinden Seherin und des blinden Königs: Benny Claessens wälzt sich als twitternder, publikumsbeschimpfender König schreiend und schwitzend über die Bühne, während Ilse Ritter für die wenigen ruhigen Momente des Abends zuständig ist. Sie tritt als *Alter Ego* der Autorin auf, die sich resignierend fragt, was sie mit ihren (Schreib-)Künsten und angesichts ihres fortgeschrittenes Alters in dieser ihr immer wahnwitziger scheinenden Welt noch bewirken kann. Insbesondere der Auftritt von Ilse Ritter, die seit den 1970er Jahren zu den renommiertesten deutschen Bühnenschauspielerinnen zählt, wurde in den Kritiken einstimmig als berührend, kraftvoll und ungemein passende Besetzung für die Autorinnenrolle beschrieben.[24] Ähnlich positiv wurde über Claessens geschrieben, der für seine schauspielerische Leistung

19 Vgl. den ausführlichen Überblick über „postdramatische Theaterzeichen" in Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 139-184, in dem Lehmann die wichtigsten Stilmerkmale des postdramatischen Theaters vorstellt. Dabei lässt Richters Inszenierung insbesondere an das Phänomen theatraler *Überfülle* (vgl. ebd., S. 154f.) denken.

20 Laages: Falk Richter inszeniert Am Königsweg.

21 Schreiber: Kindertheater des Grauens.

22 Dössel: Weltkasperle.

23 Der Vergleich findet sich bei Dössel: Weltkasperle; Schreiber: Kindertheater des Grauens; Hartmann: Das Alte lebt.

24 „[G]espielt von der großen alten Ilse Ritter, die den hohen Ton der Theaterdiva in den Abend bringt" (Dössel: Weltkasperle); „Theaterlegende Ilse Ritter, deren Autorinnenfigur [...] angesichts der ansonsten vorherrschenden Lautstärke ein

in der Inszenierung mehrfach ausgezeichnet wurde: Die Theaterzeitschrift *Theater heute* wählte ihn zum „Schauspieler des Jahres 2018"[25], und am Rande des Berliner Theatertreffens, zu dem die Inszenierung auch eingeladen war, wurde ihm durch Alleinjuror Fabian Hinrichs der alljährliche Alfred-Kerr-Darstellerpreis verliehen – mit einer für den restlichen Theaterbetrieb und insbesondere Falk Richter wenig schmeichelhaften Begründung: Claessens wäre ihm „inmitten all des entfremdeten, austauschbaren und nicht zuende sozialisierten, notgedrungen oder sogar freudig mitlaufenden Servicepersonals auf den Bühnen dieses Theatertreffens"[26] und trotz des inszenatorischen Rahmens einer als „bunte Travestieshow getarnten preußischen Kaserne"[27] als eigenständiger, denkender und gefühlvoller Schauspieler aufgefallen.

Ob Hinrichs bei seinen polemischen Worten vom ‚mitlaufenden Servicepersonal' an die übrigen Schauspieler*innen aus Richters Inszenierung gedacht hat, bleibt sein Geheimnis; es würde aber durchaus zu ihren Rollen passen. Anne Müller, Julia Wieninger, Matti Krause und Tilman Strauß sowie der Tänzer und Performer Frank Willens repräsentieren in den unterschiedlichen Szenen diverse schemenhaft bleibende Figuren(-gruppen), die der hyperbolischen Bildsprache der Inszenierung entsprechend die unterschiedlichsten Assoziationen wecken. Intellektuelle, die mit blutiger Binde vor den Augen über den Aufstieg des neuen Königs räsonieren, Kleriker in einer bizarren Horrormesse und deklassierter *White Trash,* der vor dem Wohnwagen gegen das liberale Establishment wettert, blutüberströmte Barbiepuppen-Generäle, perückentragende Teilnehmer*innen einer Polittalkshow und Ku-Klux-Klan-Maskenträger, die zum bewaffneten Aufstand ausrufen.

Genau gegen diese Form der ‚Bebilderung'[28] von politischen Zusammenhängen sprach sich Fabian Hinrichs in seinem als Laudatio an Benny

---

wenig verschenkt wirkt" (Schreiber: Kindertheater des Grauens); „Die fabelhafte Ilse Ritter" (Grund: Lied vom Trump).

25 Simons: Gratulation an Benny Claessens.

26 Hinrichs: Laudatio.

27 Ebd.

28 Im Interview mit der Theaterzeitschrift *Theater heute* hat Falk Richter selbst auf die Bedeutung der bildlichen Komponente für den Inszenierungsprozess hingewiesen: In der dramaturgischen Auseinandersetzung mit Jelineks Text sei es zunächst vor allem darum gegangen, das Material nach verschiedenen Personengruppen und Stimmungsbildern vorzusortieren, um dann „eine Art Farbkasten"

Claessens verkleideten Rundumschlag gegen den *Status quo* des Gegenwartstheaters vehement aus: „eine Theateraufführung, ein Schauspieler muss uns nämlich nicht […] die Präsidentschaft Trumps mit Fröschen und Fernsehkommentatoren illustrieren. Denn das sind nur Angebote, sofort damit einverstanden zu sein."[29] Hinrichs' nicht gerade verklausuliertem Seitenhieb gegen Richter liegt ein gängiger Einwand gegen politisch explizites Theater zugrunde: der Verdacht, dass die direkte Auseinandersetzung mit politischen Inhalten im Gegenwartstheater über kurz oder lang auf bloßes Preaching to the Converted hinauslaufe und es dem Publikum zu leicht mache. Er dagegen plädiert für ein autonomieästhetisches Ideal vom Theater „als Gegenwelt zur durchrationalisierten, durchfunktionalisierten Schein-Wirklichkeit"[30].

Am ehesten genügen konnte Hinrichs' Ansprüchen jener Akteur, der – passend zu Jelineks Ödipus-Überschreibung – von ihm sozusagen als Einäugiger unter den Blinden beschrieben wurde: Benny Claessens, der den tyrannischen König in Richters Inszenierung als eine zu gleichen Teilen infantile, aggressive und queere Figur interpretiert. Was Hinrichs vor dem Hintergrund seines antirealistischen Theaterideals an der Spielweise von Claessens so gefallen haben dürfte, ist vermutlich das konsequente Aussparen mimetischer Bezüge auf das reale Vorbild. Nicht Trump selbst, sondern der *Typus* des narzisstischen Despoten wird von Claessens dargestellt: Im rosa Kostüm und mit überdimensionierter goldener Pappkrone erscheint er als unrasierte Horrorversion eines singenden Märchenprinzen, der scheinbar wahllos auf der Bühne herumirrt und immer wieder selbstreferentielle Kommentare über sein Tun und die Theatersituation einstreut.

Claessens' erster größerer Auftritt findet nach gut zwanzig Minuten der Aufführung statt. Davor tauschen sich die anderen Schauspieler*innen (das fünfköpfige ‚Servicepersonal') als Seher- bzw. Intellektuellen-Figuren am Konferenztisch über den Schock des neuen König aus. Währenddessen ist Claessens bereits verschiedentlich zu sehen, wie er die anfangs weitgehend leere Bühne nach und nach stumm mit verschiedenen Artefakten befüllt: ein riesiges rotes Banner, ein Thronsessel, ein Kissenlager, ein goldenes Holzpferd und -Löwe sowie einige Plüschtiere. Während Julia Wieninger gerade davon spricht, dass alle wegen des neuen Königs am Abgrund

zur Verfügung zu haben, auf den das Ensemble im weiteren Probenprozess habe zurückgreifen können. Vgl. Burckhardt/Wille: Stück des Jahres.

29 Hinrichs: Laudatio.

30 Ebd.

stünden, betritt Claessens von hinten die Bühne, ruft laut „Kuckuck“ und bittet darum, dass nun die Säulen heruntergefahren werden (was umgehend geschieht). Claessens, der eine kniehohe aufblasbare Weltkugel bei sich hat, trippelt nach vorne und bemerkt in Richtung der mit blutigen Binden um die Augen ausgestatteten Schauspieler*innen: „Ah was, alle blind? Ist das hier ein sozialpädagogisches Projekt? Wow, ist das toll!“ Er fordert sie auf, die Bühne zu verlassen und beginnt die Ballade „I started a joke“ von den „Bee Gees“ zu singen. Während seines Gesangs schreitet Claessens, der von seinem Timbre und seinem Auftreten her einigermaßen aggressiv daherkommt, die Bühne auf und ab, streichelt die Requisiten und gibt weitere sarkastische Kommentare von sich. Auf die Liedzeile „I started to cry which started the whole world laughing“ folgt ein freudloses „Hahaha“; während der Zeile „I fell out of bed“ wälzt Claessens sich auf dem Kissenlager herum und ruft, er habe es bebildert, weil das ja so schwierig sei mit dem englischen Text. Im Anschluss an die vorletzte Strophe sorgt er dafür, dass die Musik plötzlich verstummt, gibt erneut ein kurzes „Hahaha“ von sich, mustert das Publikum und ruft mit gehetzter, abgehackter Stimme: „Ich bin die Wahrheit. Und das Leben. Wer mir folgt, ist okay. Wer nicht, nicht okay. Der ist *gefeuert*!“

Wie hier bereits deutlich wird, besteht Claessens Rolle in Am Königsweg eher nicht in der theatralen Vergegenwärtigung von etwas Abwesenden (wie zum Beispiel Trump, auf den er hier anspielt[31]). Das Auffällige an seiner Figur ist, wie sie sich im Hier und Jetzt der Aufführungssituation verhält, wie sie dem Publikum gegenüber auftritt und für eine ironische Irritation des theatralen Als-Ob sorgt. So wird etwa gleich zu Beginn das einschlägige Theaterzeichen der blutigen Seherbinde vom ihm genüsslich fehlinterpretiert – als Hinweis auf das reale Sehvermögen seiner Mitspieler*innen und als Indiz für eine eher kunstferne Ausrichtung der Arbeit. Passend zum Text des Liedes, das er singt, setzt Claessens zudem mehrfach polemische Nadelstiche gegen das Publikum, die eine potentiell komische Wirkung seines Auftritts problematisieren: Sein freudloses ‚Hahaha‘ gibt ein voreiliges Lachen der Lächerlichkeit preis, sein Slapstick-artiges Herumwälzen will er als Bebilderungsversuch für das sprachlich limitierte Publikum verstanden wissen. Bemerkenswert daran ist die rasante Geschwindigkeit, mit der hier

31 In der Realityshow *The Apprentice*, auf die Trumps Bekanntheit maßgeblich zurückgeht, wurden ausscheidende Kandidat*innen von Trump stets mit dem Spruch „You’re fired“ entlassen.

gleich mehrere Sinnebenen zum Einsturz gebracht werden. Das komische Potential der von Claessens verkörperten Bühnenperson erwächst dabei aus der Überlappung von zahlreichen scheinbar unzusammenhängenden Kontexten: Die nur angedeutete Karikatur eines größenwahnsinnigen Königs, in dem Märchenprinz und US-Präsident ineinander verschwimmen, verschränkt sich mit der ostentativen Spiellust eines Performers, der zugleich als kritischer Kommentator der Aufführungssituation auftritt und sarkastisch auf möglichen Spaß im Publikum reagiert usw. usf.

Für diese Art von sich selbst überschlagender Komik, die im Gegenwartstheater häufiger anzutreffen ist (und als Markenzeichen von Claessens gilt[32]), verwendet Hans-Thies-Lehmann in seiner Studie *Postdramatisches Theater* den Begriff des „Cool Fun"[33]. Die Bezeichnung verweist auf eine Spielart des Unernsten, die moralischen Vereindeutigungen, wie sie in Kabarett und Satire üblich sind, extremen Anspielungsreichtum und zweckbefreite Zitierfreudigkeit entgegensetzt: „Der Zuschauer verfolgt einen Parcours aus Allusionen, Zitaten und Gegenzitaten, Insider-Späßen, Kino- und Popmusik-Motiven, ein Patchwork aus schnellen, oft winzigen Episoden: ironisch distanziert, sarkastisch, ‚zynisch', illusionslos und ‚cool'."[34] Lehmanns' Bild von der komischen Erfahrung als einer Art Hindernislauf ist für die vorliegende Szene auch deshalb stimmig, weil es so gut zu Claessens' Bewegungen im vollgestellten Bühnenraum passt: Seine mal stürmischen, mal zärtlichen Interaktionen mit den verschiedenen Objekten im Raum, die irgendwo zwischen kindlichem Herumtollen und der Parodie einer Popmusik-Choreographie anzusiedeln sind, lassen sich auch im nicht-übertragenen Sinn als Parcours ansehen.

Anders als Hinrichs in seiner Laudatio nahelegt, ist Claessens' ironisch-groteske *tour de force* jedoch weder eine absolute Seltenheit im Gegenwartstheater[35], noch unterscheidet sie sich eklatant von der restlichen Inszenierung. Wenn auch nicht in so verdichteter Form wie in diesem

32 Vgl. die Analyse von Benny Claessens' Soloperformance *Hello Useless – For W and Friends* in Voss: Wider das System.

33 Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 213-220.

34 Ebd., S. 215.

35 Ein anderes Beispiel für eine Ästhetik des „Cool Fun", das bereits Lehmann erwähnt und auch aus heutiger Sicht noch absolut einschlägig erscheint, ist etwa das Theater von René Pollesch – mit dem wiederum Fabian Hinrichs in einer ganzen Reihe von Solo-Formaten zusammengearbeitet hat. Somit könnte man seine Begeisterung für Claessens auch auf eine Projektion zurückführen: Dass

Auftritt gibt es in der Aufführung zahlreiche Beispiele für die parodistische Vieldeutigkeit eines postdramatischen „Cool Fun". So hat etwa Matti Krause eine längere Szene, in der er dem Publikum als Karikatur eines ostdeutschen Wutbürgers und AfD-Anhängers gegenübertritt. Das opulente Bühnenbild mit den Säulen und überlebensgroßen Spielzeugtieren, die Claessens nach und nach heranschafft, erweist sich für diejenigen, die die Vorlage kennen, als ironische Pastiche auf ein unfreiwillig komisches Familienporträt von Donald und Melania Trump mit ihrem Sohn Barron.[36] Und auch die Stück-Vorlage ist von einem mal fein ausziselierten, mal kalauernden Sprachwitz durchzogen, der typisch für die Theatertexte von Elfriede Jelinek ist.[37]

Charakteristisch für die postdramatische Komik in AM KÖNIGSWEG ist die gezielte Vermeidung von moralisch-normativen Zuspitzungen und *comic relief* – der Verzicht auf die Möglichkeit, sich von einem höheren (Beobachter-)Standpunkt an einer Auflösung der performativen Ambivalenzen zu erfreuen. So weist bereits Hans-Thies Lehmann darauf hin, dass exzessive Ironie und parodistische Imitation im postdramatischen Theater oft mit einer melancholischen Grundstimmung einhergehe:

> Theater äfft […] die allgegenwärtigen Medien mit ihrer Suggestion von Unmittelbarkeit nach, sucht aber zugleich eine andere Form von Sub-Öffentlichkeit, hinter deren vordergründiger Ausgelassenheit Melancholie, Einsamkeit und Verzweiflung wahrnehmbar werden.[38]

Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt Ingrid Hentschel, die diesen freudlosen Unterton auf den *horror vacui* einer nicht mehr dramatischen, auf sich selbst zurückgeworfenen Theatersituation zurückführt: „Das Komische wird im Gegenwartstheater zum grotesken und melancholischen Spiel mit der *Bodenlosigkeit* des Spiels selbst"[39]. Als paradigmatisches Beispiel für diese abgründige Selbstreferentialität gilt das Theater Elfriede Jelineks, in dem das

---

sich Hinrichs bei der Preisverleihung für Claessens entschieden hat, mag nicht zuletzt daran liegen, dass er sich selbst in dessen Spielweise wiedererkennt.

36 Zum Originalbild vgl. Seeßlen: Eine unheilige Familie.

37 Zum Zusammenspiel der verschiedenen Modi des Komischen in Jelineks Theatertexten vgl. Hoff: Satirisch, komisch, grotesk.

38 Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 214.

39 Hentschel: Spielen mit der Performanz, S. 215.

Komische immer kurz davorsteht, in Ernst, Schrecken und Hoffnungslosigkeit, sprich: ins Tragische umzuschlagen.[40]

In *Am Königsweg* lässt bereits die Vorlage *König Ödipus* eine gewisse Affinität zum Tragischen erkennen. Das sophokleische Drama vom unschuldig-schuldigen Vatermörder, auf das sich Jelinek bezieht, gilt in aristotelischer Traditionslinie oft „als ideale Tragödie schlechthin“[41]. Diese Anleihen von der tragischen Grundstruktur des *König Ödipus* im Hinblick auf die Causa Trump schlagen sich für Silke Felber insbesondere im Leitmotiv der Blindheit nieder, „die in *Am Königsweg* alle Sprechinstanzen eint“[42]. Eine weitere Parallele ist mit Evelyn Annuß in der bereits bei Sophokles virulenten Denkfigur des Abtretens auszumachen: Neben der Andeutung der „Wunschphantasie, Trump möge abdanken“[43], mache Jelinek „die Frage nach dem Abtreten auf die Autorinnenfigur beziehbar. Jelineks Stimmengewirr […] gerät hier geradezu zur Inszenierung der eigenen, ‚tragischen‘ Schreibposition im Zeitalter von Fake News und parallelgesellschaftlichem Mediengebrauch.“[44]

An dieser Setzung (Trumps Wahlsieg als tragische Erfahrung, als eine Form von tragischer Ironie[45]) hält Richters Inszenierung weitgehend fest – auch und gerade an den Stellen, in denen sie sich – wie in Claessens’ erstem Auftritt – aus dem reichhaltigen Arsenal postdramatischer Komik bedient. Der hysterische, überdrehte und das Publikum beschimpfende König, den Claessens spielt, ist der exemplarische Fall einer Witzfigur, bei

40 Vgl. hierzu den Sammelband Janke/Schenkermayer: Komik und Subversion, darin insbesondere den Beitrag von Karen Jürs-Munby: Ernst der Komik.

41 Felber: Blind vor Hass, S. 345. Zum *König Ödipus* als maßgeblichem Bezugspunkt der europäischen Dramen- und Tragödientheorie vgl. prägnant Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 22ff. In dieser Tradition steht in der jüngeren Vergangenheit beispielsweise auch die Tragödientheorie von Christoph Menke (Menke: Gegenwart der Tragödie): Die erste Hälfte von Menkes Studie ist eine ausgedehnte philosophische Lektüre des sophokleischen *Ödipus.*

42 Felber: Blind vor Hass, S. 352.

43 Annuß: Theater und Populismus, S. 230.

44 Ebd, S. 231.

45 Zur engen Verwandtschaft von Tragik und Ironie vgl. Menke: Gegenwart der Tragödie, S. 63-67: zum Umgang mit dieser Beziehung im postdramatischen Theater vgl. Menke: Doppelter Fortschritt. Aus komiktheoretischer Perspektive hat Menkes Position freilich den Makel, dass er in seine Überlegungen die Komödie und das Komische nur in Gestalt der romantischen Komiktheorie einbezieht (vgl. Menke: Gegenwart der Tragödie, S. 134-142).

der einem das sprichwörtliche Lachen im Halse stecken bleibt. Eine zentrale Rolle dabei spielen selbstreferentielle Einschübe wie das oben beschriebene „Hahaha", die das komische Potential von Claessens' Figur ausbremsen und auf die sich amüsierenden Zuschauer*innen umlenken. Im Verlauf der Szene wiederholt sich dieses Muster mehrmals.[46] Claessens ruft dem Publikum etwa zu, er sei legitimiert worden und habe einen echten Königsausweis, keinen gefälschten, wie so viele andere. Daraufhin stapft er nach hinten – und holt nicht etwa ein Dokument hervor, sondern eine neongrüne Ku-Klux-Klan-Maske, die er sich anstelle seiner goldenen Pappkrone über den Kopf zieht. Als er die Maske wieder ablegt, hält er plötzlich inne und ruft, scheinbar irritiert durch ein Klatschen im Zuschauerraum: „Nein, noch nicht fertig, ja? Geht noch vier Stunden!" Ein ähnliches Schema greift kurz darauf: Claessens zergeht sich gerade in einem Redeschwall über die Frage, ob er sich bei der Angabe seines Vermögens an die Wahrheit gehalten habe, als er das Publikum kurzerhand auffordert, ihm zu helfen: „Soll ich sie etwa suchen, die Wahrheit? Ja, das kann ich – aber so wie im Kindertheater. Ja, und wir suchen alle mit! Okay? Wahrheit, Wahrheit, wo bist du? Ist sie vielleicht unter dem Kissen hier? Nein, da ist sie auch nicht, die Wahrheit!"

Nach dieser absurden Überblendung von Kasperletheater[47] und Trump'scher *post-truth-politics* kommt es zu einem abrupten Stimmungswandel, wobei sich am Prinzip der sich unterbrechenden Komik nichts ändert. Classens, der gerade noch hektisch die Bühne nach der Wahrheit abgesucht hat, lässt sich ermattet und lustlos auf sein Kissenlager fallen und ruft seufzend aus, er werde nur eine Anmerkung im Buch der Geschichte bleiben – „aber eine fette!" Nach einer Pause, die den Zuschauer*innen ausreichend Zeit lässt, um die Verwendung des Wortes „fett" durch den übergewichtigen Schauspieler auf sich wirken zu lassen, gibt Claessens erneut ein freudloses Lachen

46 Von den selbstreferentiellen Rahmenbrüchen abgesehen, beziehen sich die folgenden Äußerungen von Claessens durchgehend auf Jelinek: Am Königsweg, S. 41f.

47 Hierbei handelt es sich um eine Art Meta-Anspielung auf die zahlreichen Bezüge zum Kinder- und Puppentheater, die sich in der Inszenierung finden: Zum Beispiel hört Claessens später in der gleichen Szene gebannt zu, wie sich eine Kasperle- und eine Teufelshandpuppe auf dem Balkon über den neuen König unterhalten, und immer wieder sind verschiedene Figuren aus der „Muppet Show" im Bühnenhintergrund zu sehen. (Der Verweis auf die „Muppet Show" findet sich gleich am Beginn von Jelineks Text, vgl. Jelinek: Am Königsweg, S. 9).

von sich: „Hahaha. Lustig, oder? Konsensbestätigender Humor. Eine fettgedruckte meinte ich!".

Wie Claessens hier mit dem dickenfeindlichen Witz liebäugelt, um sich im nächsten Schritt über seine affirmative Tendenz zu beschweren, kann man als wirkungsästhetisches Zitat verstehen: eine Komik in Anführungszeichen, die im Vollzug auf Abstand zu sich bleibt. Ein noch deutlicheres Beispiel für eine zitathafte Verwendung des Komischen ist der aufblasbare Globus, mit dem Claessens anfangs in den Raum kommt und mit dem er später herumjongliert (Abb. 3)– eine klare Anspielung auf die berühmte Szene aus Charlie Chaplins The Great Dictator, in der Chaplin als Hitler-Verschnitt zu den Klängen von Richard Wagners *Lohengrin* mit der Erdkugel tanzt. Diese ikonische Persiflage auf den Größenwahn und die Menschenverachtung der Nazis wird in Am Königsweg in stark veränderter, verfremdeter Form aufgegriffen. Im Vergleich mit Chaplin, der den Erdball im Film mit tänzerischer Leichtigkeit in der Luft herumschweben lässt, verhält sich Claessens betont grobschlächtig und vulgär. Unter schrillem Lachen lässt er den Globus mehrmals auf den Boden prallen, setzt sich auf ihn, lässt dabei etwa die Hälfte der Luft heraus, spukt auf ihn und sucht nach den „Deutschis", die er irgendwo im südlichen Afrika zu vermuten scheint. Diese groteske Überschreibung von Chaplins Choreographie funktioniert ganz ähnlich wie die Figurenzeichnung von Claessens: So wie dieser nicht einfach Trump karikiert, sondern als die (freilich durchaus auf Trump beziehbare) Karikatur eines narzisstischen Kindskönigs auftritt, nimmt die Anspielung auf Chaplin ebenfalls einen sinnlich-reflexiven Umweg: Neben der Kritik an Trump als rechtem Demagogen geht es hier auch um die performative Selbstreferenz – um einen Verweis auf die Performanz und das audiovisuelle Repertoire solcher Kritik, der die Frage ihres Ge- und Misslingens aufschiebt und sich einstweilen an sich selbst erfreut.[48]

48 Zu dieser – mit Brecht gesprochen – kulinarischen Funktion von Ironie und Zitation im Gegenwartstheater vgl. Czirak: Falsche Freunde, S. 19f.: „Die Montagetechnik als prominentes Gestaltungsprinzip der historischen Avantgarde hatte noch die Zerstörung von Sinnhaftigkeit zum primären Ziel und realisierte eine Annäherung an die Grenzen der hermeneutischen Verstehbarkeit. Im Gegenwartstheater scheint hingegen jede Aggregation von Zitaten darauf zu zielen, kurze Momente der Wiedererkennung, ja einer auf die Zuschauer_innen delegierten Anagnorisis hervorzurufen [...]. Indem sie [die Zuschauer*innen, H.R.] nämlich die Wiederholung einer Bedeutungseinheit, die fest in ihrem kulturellen Wissensfundus verankert ist, als solche identifizieren, wird im Akt

„Na, gar nicht so schlecht für ein' Kanaken, wa?" – Ein satirischer Fremdkörper in Am Königsweg

Es gibt in Am Königsweg jedoch eine Ausnahme von dieser flirrenden Selbstreferentialität. Neben den beiden Protagonist*innen Ritter und Claessens und dem umtriebigen ‚Servicepersonal' spielt eine weitere Akteurin mit, die sich deutlich von der restlichen Ästhetik des Abends abhebt. In drei Szenen (und einigen Kurzauftritten als Statistin) ist die Comedienne Idil Baydar zu sehen, die in dem von ihr kreierten Bühnencharakter „Jilet Ayse" in diese Aneinanderreihung von ostentativ überladenen Stimmungsbildern hineinplatzt. Die schrille und polternde Jilet Ayse ist Baydars Paraderolle, eine zunächst auf YouTube und seither in zwei Soloprogrammen erprobte Kunstfigur, deren Selbstbezeichnung als „Deutschlands schlimmster Integrationsalptraum" bereits deutlich macht, dass wir uns im Genre der Ethno-Comedy befinden. Jilet Ayse ist von Baydar als pubertierende Jugendliche mit türkischem Migrationshintergrund angelegt, die mit ihren Trainingsanzügen, ihren blondierten und hochtoupierten Haaren, ihrem grellen Make-Up und ihrer unflätigen, abgehackten Sprechweise so ziemlich alle Vorurteile gegenüber einer übergewichtigen Unterschichtsperson auf sich vereint.

Wie bereits ausgeführt, ist diese Form der karnevalesken Übererfüllung von ethnocodierten sowie in diesem Fall geschlechts- und schichtspezifischen Klischees ein gängiges Verfahren im ‚Theater' der Migration.[49] Die Besonderheit von Baydars Komik liegt nun darin, dass sie die demonstrativ zur Schau gestellte Lächerlichkeit ihrer mehrfach deklassierten Figur ebenso genüsslich auf den Kopf stellt und als Basis für einen verschmitzt-sarkastischen Umgang mit ihrem Publikum nutzt. Den von ihr als „Kartoffeln" angeredeten (Mehrheits-)Deutschen pflegt Jilet triumphierend vorzuhalten, wegen ihrer geringen Fortpflanzung bereits kurz vor dem Aussterben zu stehen. Ihren genretypisch überzeichneten Ghettoslang rechtfertigt sie als Notwehr auf andauerndes *Othering* („Wallah, wenn ihr uns beim Deutschsein nicht mitmachen lasst, dann ficken wir eure Grammatik!") oder sie kritisiert die Konformität der im Publikum befindlichen „Abitürken", die

der Rezeption ein Überschuss produziert, der nicht auf den Inhalt oder den ursprünglichen Kontext zurückgeführt werden kann."

49 Vgl. den Abschnitt „Wieviel Karneval steckt im Theater der Migration" in Kapitel 4.

alles tun würden, um von der deutschen Mehrheitsgesellschaft akzeptiert zu werden.[50]

In einem Porträt über Idil Baydar, das anlässlich des Gastauftritts in Richters Inszenierung in der Theaterzeitschrift *Theater heute* erschien, hat Christine Wahl diese satirischen Umkehrungen des Integrationsdiskurses als „Jilet Ayses Dialektik"[51] bezeichnet. Durch ihre heillos klischeeüberfrachtete Rolle schaffe es Baydar, „genau in dem Moment, in dem sich das Publikum so richtig gemütlich eingerichtet hat in seinem Amüsement, unter der Naivitätsmaske den Schenkelklopfern die eigenen Stereotypen und blinden Flecken um die Ohren [zu] hauen."[52] Ähnlich beschreibt es die Soziolinguistin Helga Kotthoff, die in einem Überblick über unterschiedliche Figurentypen der deutschen Ethno-Comedy Baydar als weibliche Vertreterin einer Komik anführt, die auf „Hyper-Verstehen"[53] spekuliere. Im Unterschied zu populären Ethno-Comedians wie Kaya Yanar und Bülent Ceylan oder zu der von Ilka Bessin erfundenen Kunstfigur „Cindy aus Marzahn" kommt es im Fall von Jilet Ayse nicht nur darauf an, *ob* das Publikum die vorgeführten Stereotype (wieder-)erkennt, sondern auch, *wie* es sie rezipiert. Kotthoff zufolge eröffnet sich dabei eine politische Trennlinie zwischen denen, die Baydars Kunstfigur als spielerische Übertreibung der gesellschaftlichen ‚Realität' aufnehmen, und jenen, die sie als satirische Entlarvung ideologischer Konstrukte verstehen: „Wer die Darstellung ‚glaubt', zeigt sein rassistisches Gesicht, wer ihre performative Qualität entdeckt und goutiert, gehört zur postmigrantischen Solidargemeinschaft."[54]

Der Einfall, Jilet Ayse in Am Königsweg auftreten zu lassen, basiert Falk Richter zufolge auf der Überlegung, dass sich Jelinek mit ihrem Trump-Stück letztlich an denselben politischen Themen abarbeite wie Baydar mit ihrer

50 Zur Kunstfigur der Jilet Ayse vgl. auch Jablonski: Komik des Stereotyps.

51 Wahl: Die Entwicklungshelferin.

52 Ebd.

53 Kotthoff: Ethno-Comedy, S. 89.

54 Ebd., S. 94. Im Lichte der Unterscheidung von Komik und Lächerlichkeit ist anzumerken, dass es bei diesen beiden (von Kotthoff an Youtube-Kommentaren aufgezeigten) Lesarten freilich nicht um eine Entweder-Oder-Frage geht, sondern um ein asymmetrisches Verhältnis: Während die Gläubigen nichts als virulente Stereotype sehen, sehen die Angehörigen der postmigrantischen Solidargemeinschaft auch das, was den Mitgliedern einer von Rassismus durchwirkten Gesellschaft nun mal im Kopf herumspukt – und noch etwas anderes: die Möglichkeit und die Notwendigkeit, sich von diesen Stereotypen zu distanzieren.

Comedy – nur eben auf völlig unterschiedliche Weise. Es sei ihm reizvoll erschienen, die schwer zugängliche Vorlage „über die Kunstfigur Jilet Ayse [...] mit einer ganz direkten Ansprache zu konfrontieren“[55]. Diese Kontrastlogik ist der dramaturgischen Einbindung von Baydar deutlich anzumerken. Während Niels Bormann und Orit Nahmias in COMMON GROUND als komische Strukturfiguren eine integrative Funktion haben, wird Baydar in AM KÖNIGSWEG als satirischer Fremdkörper in Szene gesetzt, der mit dem restlichen Bühnengeschehen nicht viel zu tun hat. Ihre drei Auftritte, in denen die Comedienne Bausteine aus ihrem Programm „Ghettolektuell“ mit halbimprovisierten Publikumsgesprächen kombiniert, sind weitgehend Soloeinlagen, die sich auch räumlich vom sonstigen Bühnengeschehen abheben: Ihr erster Auftritt spielt die meiste Zeit vorne an der Rampe, der zweite findet bei abgedunkelter Bühnenfront auf einem seitlichen Balkon (der sogenannten ‚Gründgens-Loge‘) statt. Zudem fällt auf, dass in einer Inszenierung, in der sich Requisiten, Puppen und Schauspieler*innen die meiste Zeit kreuz und quer über die Bühne bewegen, während Baydars Monologen außer Aufräumarbeiten nicht viel anderes geschieht.

Am Beginn der ersten Szene, in der Baydar zu sehen ist, wird der dramaturgische Sonderstatus ihrer Kunstfigur selbstironisch mit der sozialen Außenseiterposition von Jilet Ayse verknüpft. Nachdem Baydar für einige Zeit stumm das Treiben auf der Bühne verfolgt hat, beginnt sie, eine längere Passage aus Jelineks Text zu rezitieren, die eine unbewegliche, erstarrte Wippe als Bild gesellschaftlicher Ungleichheit evoziert:

> Unser Leben wird in ein Vakuum gesaugt, das entsteht, wenn für uns nichts mehr übrig und alles auf der anderen Seite ist, wo feiste Ärsche die Wippe beschweren, und während wir uns selbst noch beschweren, weil wir gar nichts mehr haben, über dass wir uns noch beschweren könnten, werden wir auch schon in die Luft geschleudert und abgesaugt wie ungeliebte Embryonen, deren Stammzellen keiner mehr braucht, deren Stamm aber dennoch nicht aussterben wird, im Gegenteil. Wir werden immer mehr. Je ärmer, desto mehr. Und andere sollen folgen. Eigentlich müssten wir Menschen ja immer weniger werden, wir werden aber immer mehr und haben immer weniger. Um ihr kleines Kapital erleichtert, gehen auf Ihrer Seite viel mehr Menschen auf die Wippe drauf. Und dort sind sie dann auch, auf dieser Wippe. Dort bleiben sie und richten sich ein. Dort werden sie lange bleiben. Dort beginnen sie sich einzurichten, obwohl sie gar kein Haus mehr haben. Sie dachten ja auch, sie

55 Wahl: Die Entwicklungshelferin, S. 25.

> hätten die Wahl. Sie haben schön gewählt, aber die Wahl haben sie ja trotzdem nicht. Das alles findet nicht in der Ewigkeit statt. Das findet hier statt. Hier oder woanders, wo ich noch nie war.[56]

Während der Worte „Das alles findet nicht…" erhebt sich Baydar von ihrem Platz, schreitet langsam nach vorne an die Rampe und öffnet dort den Reißverschluss ihres goldglitzernden Blousons. Darunter kommt ein schwarzes T-Shirt zum Vorschein, auf dem in großen goldenen Lettern der Aufdruck „CUTE BUT PSYCHO" steht (Abb. 4). Nach einer Kunstpause, in der Baydar prüfende Blicke in den Zuschauerraum wirft, entspannen sich ihre Gesichtszüge merklich, und sie fragt mit sichtlichem Stolz: „Na, gar nicht so schlecht für ein' Kanaken, wa? Sei ma ehrlich, oder?"

Dem Ton, der mit diesem satirischen Rahmenbruch gesetzt ist, bleibt Baydar auch im weiteren Verlauf der Szene treu, in der sie auf Jilet-typische Weise eine grotesk übersteigerte Selbstkanakisierung mit beißender Kritik an Versatzstücken des deutschen Integrationsdiskurses verknüpft. Im Anschluss an die unvermeidliche Vorstellung als „Deutschlands schlimmster Integrationsalptraum Nummer Eins" spricht sie davon, dass es hierfür auch einen Fachausdruck gebe, der dem „antilektuellen" Publikum heute Abend besser gefallen dürfte: „Integrationsunwilliger Problemausländer mit polymultiplen Vermittlungsschwierigkeiten und potentieller Gewaltbereitschaft". Nach dem nachdenklichen, mit einem idiomatischen „Isch schwöre" bekräftigten Zusatz, dass sie auf ARD und ZDF noch nie etwas von einem „integrationswilligen, unproblematischen Ausländer mit polymultiplen Vermittlungserfolgen und potentieller Friedensbereitschaft" gehört habe, kommt Baydar auf ihr eigentliches Anliegen zu sprechen: Ihr sei aufgefallen, dass Deutschland überall auf der Welt Entwicklungshilfe leiste („Ihr seid sogar in Mali! Ich wusste gar nicht, was Mali ist!"), doch umgekehrt sehe es ziemlich mau aus: „Wer macht eigentlich Entwicklungshilfe für Euch? Niemand! Deshalb bin ich hier. Wir machen das zusammen. Wir schaffen das."

Im Anschluss an diese Anspielung auf Angela Merkels geflügelte Worte aus dem ‚langen Sommer der Migration' im Jahr 2015 erzählt Baydar, sie hätte herausgefunden, was mit den Deutschen (wörtlich: „Euch Deutschen") nicht stimme. Im Internet sei sie auf die nützliche Seite „siggi.com" gestoßen – „Sigmund Freud und so" – und habe dort etwas über Freuds Konzept der Projektion gelesen: „Guck mal, du gehst raus in die Welt, du siehst

56 Vgl. mit minimalen Unterschieden Jelinek: Am Königsweg, S. 47f.

Menschen und den magst du und den gar nicht. Aber eigentlich, was du siehst, ist immer nur du selbst! Immer nur dich!“ Auf Basis dieser unorthodoxen Erklärung konstatiert Baydar, sie habe nun zum ersten Mal verstanden, woher die ganzen Vorbehalte der Deutschen gegenüber den Türken kommen würden; der Vorwurf des Landraubs, der schleichenden Umvolkung, der Sprachzerstörung („Isch gebe mir Mühe, isch hoffe, du merkst!“), der Frauenfeindlichkeit, der Islamisierung, all das sei eine Projektion infolge von *Namibia*:

> Namibia! Kannst du Dich erinnern? Namibia, es war so: Die ham’ Euch jetzt nicht angerufen und gesagt, kommt mal bitte her. Ihr seid da eingeritten, Ihr habt die Frauen geschändet, Ihr habt kein Herero gelernt, habt Ihr nicht. Und dann, was habt Ihr noch gemacht, dann habt Ihr sie christianisiert. Ich bin ziemlich sicher, Ihr wart auch laut und kriminell dabei.

Mit dieser Pointe nimmt Baydars erster Auftritt zwar keine erwartbare, aber eine unter ästhetischen Gesichtspunkten durchaus konventionelle Wendung: Ihr Vorschlag, rassistische Vorurteile als Projektion des deutschen Kolonialismus zu lesen, ist eine Form der ironisch-didaktischen Perspektivumkehr, die im Genre des politischen Kabaretts sehr häufig anzutreffen ist – wenn auch nicht unbedingt zu diesem Thema. Ein besonderer Reiz liegt freilich darin, dass Baydar diesen Gedanken in einer Rolle präsentiert, von der dieser aufklärerische Gestus eher nicht zu erwarten ist. Vielmehr steht die Stoßrichtung von Baydars Aussagen in einem gewöhnungsbedürftigen Kontrast zu ihrem Auftreten und Aussehen: Eine klischeeüberfrachtete Figur wie Jilet Ayse taucht ansonsten vornehmlich in Comedyformaten auf, die sich betont undidaktisch, politisch ‚inkorrekt‘ und wenig rassismussensibel geben. In Baydars Fall hingegen verbinden sich ausgeprägter Ethnolekt und schriller Habitus mit einem überraschend profunden Wissen über psychoanalytische und historische Zusammenhänge, die der weißen deutschen Dominanzkultur nicht gerade zum Vorteil gereichen.

In gewisser Weise potenziert sich diese mediale Überblendung von affirmativer Stereotypenkomik und kritischer Politsatire durch Baydars Mitwirkung in Am Königsweg. Mit ihrem Auftritt verwischt sie nicht nur die Unterschiede von unterhaltender Comedy und didaktischem Kabarett, sondern auch die Grenze von autonomem Kunsttheater und spätmoderner Lachkultur – worauf Baydar in besagter Szene mit der spöttischen Adressierung des ‚antilektuellen‘ Publikums genüsslich anspielt. Diese Reflexion auf

gesellschaftliche Hierarchien und Tiefenstrukturen, die den Typus Jilet Ayse determinieren, setzt sich in Baydars weiteren Szenen unvermindert fort. Ihr zweiter Auftritt, der bei geschlossener Bühnenfront auf dem rechten seitlichen Balkon stattfindet, handelt von strukturellem Rassismus. Ja, sie wisse schon, Rassismus, das sei ein unangenehmes Thema, und wer laktoseintolerant sei, Chia-Samen kaufe und die Grünen wähle, denke ja erstmal, man habe nichts mit Rassismus zu schaffen. Andererseits: „Eine Kultur, die mit ihren Kindern ‚Zehn kleine N[****]lein' singt, ist rassistisch". Sie habe wieder ein wenig recherchiert, wo dies herkomme, und sei auf einen gewissen „Immanuela Kant und seinen Homeboy Hegel" gestoßen, die die Menschheit in höher- und minderwertige Rassen eingeteilt hätten. Insbesondere eine Bemerkung Kants, dass zwar jeder Mensch ein Mensch, aber nicht jeder Mensch eine Person mit Individualrechten[57] sei, hat es ihr angetan. Hier zeige sich, was mit diesen ‚Privilegien' gemeint sei, von denen jetzt soviel die Rede sei. Baydar erklärt es am Beispiel des objektivierenden Blicks auf Personen mit türkischem Migrationshintergrund: „Wenn du in einen Raum kommst, kommst einfach nur du, Hannelore oder so; wenn ich in einen Raum komme, dann kommt Jilet Ayse und mit mir die ganze Türkei."

Im Vergleich mit diesem Crashkurs in einige Themen des *Critical Whiteness*-Diskurses (Alltagsrassismus, das kolonialrassistische Erbe der Aufklärung und eine kritische Phänomenologie des weißen Blicks) und ihrem Entwicklungshilfe-Monolog in der vorherigen Szene fällt Baydars dritter und letzter Auftritt eher kurz aus, ist jedoch mehr in das szenische Geschehen eingebunden. Nach einem Monolog der Autorin-Figur Ilse Ritter, der vom Balkon

---

57 Es könnte sein, dass Baydar hier mehrere Passagen miteinander vermischt: In der für Kants rassistische Anthropologie einschlägigen Abhandlung „Von den verschiedenen Rassen der Menschheit" heißt es: „Auf diese Weise sind N[****] und Weiße zwar nicht verschiedene Arten von Menschen (denn sie gehören *vermutlich* [Zusatz in der zweiten Auflage, H.R.] zu einem Stamme); aber doch zwei verschiedene *Rassen*" (Kant: Von den verschiedenen Rassen, S. 12). Was den Unterschied von „Mensch" und „Person" angeht, legen zumindest Kants *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* und die dortige Zweck-an-sich-Formel („Der Mensch, und überhaupt jedes vernünftige Wesen, existiert als Zweck an sich selbst", Kant: Metaphysik der Sitten, S. 78) eine weitgehende Austauschbarkeit der beiden Begriffe nahe – Kant unterscheidet zwischen „Personen" mit einem objektiven Wert (*an sich*) und „Sachen" mit einem nur subjektiven Wert (*für uns*), aber nicht zwischen *Mensch* (als bloßem Naturding) und (einer tatsächlich mit Rechten ausgestatteten) *Person*.

aus erfolgt, sitzt Baydar allein auf der Bühne und spricht unvermittelt in ihr Handy: „Siri, erzähl mal die Geschichte von der vergessenen Arbeiterklasse." Eine Computerstimme beginnt eine Passage aus Jelineks Text vorzulesen, in der die alttestamentarische Geschichte um die Opferung Isaaks durch Abraham mit der Deindustrialisierung des *Rust Belt*[58] überblendet wird.[59] Nach einigen Sätzen betritt der Schauspieler Matti Krause die Bühne. Er hält einen weißen Stahlhelm im rechten Arm, geht langsam von hinten nach vorne und beginnt zögerlich, denselben Text wie die unvermindert weitersprechende Computerstimme vorzutragen. Anfangs sprechen beide halbwegs synchron, dann ist nur noch die Ankündigung der mechanischen Stimme zu hören, dass, so wie die Opferung Issaks zurückgenommen wurde, auch das Versprechen des Königs auf Arbeit zurückgenommen werden wird. Die Stimme bricht ab, und Krause spricht mit fahriger, zusehends verzweifelter Stimme davon, dass die Arbeit der Menschen für den König nur ein Trinkgeld sei, es aber keine Arbeit mehr gebe und ob er jetzt etwa das Produkt sein solle?[60]

Noch während Krause mit hängenden Schultern von der Bühne schleicht, beginnt Baydar mit ihrem letzten Part: „Also, dieses Konzept Arbeit ist vorbei. Nicht mehr zukunftsfähig. Digitalisierung 4.0." Für alle, die noch nicht so recht wüssten, was Digitalisierung bedeute, hat sie eine griffige Erklärung parat: Das heiße nicht etwa, „dass dein Sohn aufm Gymnasium richtig gut Apple-Computer lernt und dann Pole-Position in Weltwirtschaft hat", sondern zum Beispiel, dass Siemens einen „Bangladeschi-Jungen" damit beauftrage, ihren Job im Backshop weg zu programmieren. Allerdings sollten sich die lieben „Professors" und „Doktors" im Publikum nicht zu sicher sein, denn es sei nur eine Frage der Zeit, dass vermehrt Stellen in Bereichen wie

58 Dass sich Trump bei der Präsidentschaftswahl im Jahr 2016 in den traditionell demokratisch geprägten *Rust Belt*-Staaten Michigan, Pennsylvania, Ohio und Wisconsin gegen Hilary Clinton durchsetzen konnte, wird allgemein auf die Popularität seines *America-First*-Wirtschaftsprogramms bei weißen Arbeiter- und Angestelltenmilieus zurückgeführt. Vgl. Pacewicz: Rust Belt.

59 „Abraham nahm also das Holz und legte es auf seinen Sohn Issak, das Holz auf den Sohn, damit er besser brennt, klar, wie Feuer unterm Hinter, nein, unter dem Hochofen, den es nicht mehr gibt, und wenn, dann in Indien oder China, das ist weit weg. Er, Abraham, aber nahm das Feuer und Messer in seine Hand, und es gingen die beiden miteinander durch diese verrottete Stadt, die wieder neu werden soll, vom Rost befreit, ein Opfer wird wahrscheinlich zu wenig sein, um das zu erreichen, aber besser als nichts" (Jelinek: Am Königsweg, S. 137).

60 Vgl. Jelinek: Am Königsweg, S. 137f.

Jura und Medizin durch Algorithmen ersetzt werden würden. Vielleicht werde es bald eine „Anwalt-Maschine" oder eine „Doktor-Maschine" geben, die das gleiche Aufgabenprofil viel billiger übernehmen könnte. Und wer keine Arbeit mehr habe, der gelte in Deutschland als wertlos, so Baydar, die abschließend die Frage in den Raum wirft, was Menschen machen, „die viel Zeit haben und wertlos sind?"

Wie von Regisseur Richter angedacht, wirft Baydar in dieser Szene mit der ihr eigenen Direktheit ein Schlaglicht auf eine politische Gemengelage, die auch Stück und Inszenierung verhandeln – in diesem Fall, dass die Wahl Trumps und generell der Aufschwung des autoritären Rechtspopulismus in westlichen Industrienationen etwas mit der Entwertung der menschlichen Arbeitskraft durch digitale Produktivkräfte, mit Jobverlagerung in den globalen Süden und mit Abstiegsängsten einer weißen Mittelschicht zu tun haben könnte. Während Baydar dem Publikum diesen Themenkomplex in einem sehr expliziten und konfrontativen Gestus nahebringt, transportiert die Szene davor im Grunde genau dasselbe, nur auf symbolhaft-bildliche Weise: Auf textlicher Ebene deuten die Topoi des Brandopfers und der (nicht mehr) brennenden Stahlöfen im *Rust Belt* an, dass die bedingungslose Verehrung Trumps durch seine Anhänger der Bereitschaft Abrahams, Gott seinen einzigen Sohn zu opfern, in nichts nachsteht und (ersatz-)religiöse Züge trägt. Und auf akustischer Ebene ist es nicht allzu abwegig, die Überlagerung der Computerstimme mit derjenigen von Matti Krause mit der drohenden Ersetzung der menschlichen Arbeitskraft in Verbindung zu bringen. Dass Krause währenddessen einen Stahlhelm unter dem Arm hält, macht die politische Referenz noch offensichtlicher.

Während sich diese weitreichenden Überschneidungen zwischen den von Baydar angeschnittenen Themen und dem, wovon die restliche Inszenierung handelt, mit der Intention Richters decken, lässt sich sein Regieeinfall gerade deshalb auch kritisch hinterfragen: Ist es nicht doch etwas übertrieben, zweimal dasselbe zu sagen, wenn auch auf unterschiedliche Weise? Zumal Baydar ja keineswegs die Einzige ist, die in AM KÖNIGSWEG für komische Momente sorgt? Denkt man etwa an Fabian Hinrichs' Vorbehalte gegen die Inszenierung, steht zu vermuten, dass ihm gerade die Mitwirkung Baydars (die er in seiner Rede nicht explizit erwähnt) nicht zugesagt haben dürfte: Während er sich von Claessens' Spielweise angetan zeigte, lässt sein Vorwurf des Preaching to the Converted intuitiv an die drei Auftritte von Jilet Ayse denken, in denen sich klare Aussagen über gesellschaftliche Konfliktlagen mit einem Angebot zum gemeinsamen Mitlachen verbinden. Was ändert sich dadurch,

wenn dieser satirische Fremdkörper in einer Theaterarbeit platziert wird, die die meiste Zeit zu einem ganz anderen Gebrauch des Komischen tendiert?

Die hier angesprochenen Reibungspunkte zwischen Baydars Komik und der postdramatischen Ironie des restlichen Abends werden am ehesten am Ende des ersten Auftritts von Benny Claessens thematisch. Während der verschwitzte Claessens dem Publikum in gewohnter Manier das Finale ankündigt („von der Szene, nicht vom Stück! Geht noch sieben Stunden!") bewegt sich aus dem Bühnenhintergrund langsam eine äußerst skurrile Puppengestalt nach vorne, die mit ihrem überdimensionierten Pappmaché-Kopf ein wenig an eine Karnevalsfigur erinnert. Nach einer kurzen Musikeinlage, in der Claessens stürmisch zu barocken Klängen auf seinem Thronsessel tanzt, während im Hintergrund diverse Puppen aus der Muppet Show zu sehen sind, beginnt die Gestalt zögerlich in einer brüchigen Fistelstimme zu sprechen: „Hallo. Ich heiß' Jens und mein Hund heißt Sven." Die stark lispelnde und mit schwäbischem Akzent sprechende Gestalt (die keinen Hund bei sich hat) fügt hinzu, sie käme von der „Deutschen Bank". Diesen bizarren Informationen lässt Jens einen Hinweis auf seinen Gesundheitszustand folgen: „Ich bin derzeit ein bisschen angeschlagen. Also, mein Auge hängt raus." Damit spielt Jens auf eine Eigenheit seiner Maske an: Da, wo man das rechte Auge vermuten würde, ist nur ein blutroter Krater und ein herunterhängender Augapfel zu sehen – was auf das berühmte Foto von den Protesten gegen Stuttgart 21 anspielt, auf dem der von einem Wasserwerfer getroffene Rentner Dietrich Wagner mit blutig-zerquetschten Augen von zwei Helfern gestützt wird.[61] Auch wenn das blutige Auge auf dieses zeithistorische Dokument (und beides auf den schwäbischen Akzent von Jens) beziehbar ist, handelt es sich nicht um eine satirisch-kritische Zuspitzung, wie sie Baydar praktiziert; es geht nicht darum, einen Zusammenhang zwischen schwäbischen Wutbürgern und Trump-Wählern herzustellen, vielmehr überwiegt die Lust am ausgelassenen Nonsens. Der Höhepunkt an Albernheit ist dabei erreicht, wenn Jens explizit auf sein heraushängendes Auge hinweist, was den Erwartungshorizont gleich doppelt irritiert: Wegen des roten Flecks ist sowieso unübersehbar, dass etwas an seinem rechten Auge nicht stimmt; zugleich erschwert die ostentative Künstlichkeit von Jens' Aufmachung massiv, seine gesundheitlichen Probleme in irgendeiner Form ernst zu nehmen.

61 Zur Bedeutung dieses Fotos für die Stuttgart 21-Protestbewegung vgl. Donath: Protestchöre, S. 247ff.

Ungeachtet des Nonsenscharakters der Szene finden sich in ihr durchaus Bezüge zu Jelineks Stück. Der Verweis auf das Stuttgart 21-Foto etwa kann als makabre Variation des Motivs der Blindheit gelesen werden, und es ist auch nicht zufällig, dass Jens sich als Vertreter der „Deutschen Bank" vorstellt. Dies geht auf die Vorlage zurück: Der Name der Deutschen Bank, bei der die Trump-Corporation offene Kredite von 350 Millionen US-Dollar haben soll, fällt bei Jelinek im Zusammenhang mit den riesigen Schulden und der Steuererklärung des Königs.[62] Passend dazu beginnt Jens nach seiner skurrilen Vorstellung eine Passage aus *Am Königsweg* zu sprechen, in der er sich als Gläubiger des neuen Königs vorstellt („jetzt schuldet er uns sein Leben"[63]). Dabei gibt es einige Unterschiede zum Text, die alle den schwäbischen Akzent von Jens und seine skurrile Fistelstimme akzentuieren. Wo etwa Jelinek von verschuldeten „Eigenheimbesitzer[n]"[64] schreibt, ist nun von „Häuslebauern" die Rede, und wo es im Text hinsichtlich des neuen Königs heißt, dass „keiner von ihm gedacht hätte"[65], dass er König werde, verhaspelt sich Jens und sagt nach einigen „Ähms", dass „des koina gedacht het". Diese Abweichungen folgen wieder dem Prinzip der performativen Selbstunterbrechung, nach dem Claessens' Überschreibung von Chaplins Tanz mit der Weltkugel funktioniert: Während sich dort die Anspielung auf den Film gleichsam selbst unterbricht, ist es hier die Referenz auf Jelineks Vorlage, die durch die bizarre Erscheinung des schwäbelnden Jens gedehnt und gehemmt wird. Die sinnliche Aufmerksamkeit verschiebt sich dabei vom Stücktext auf die groteske Gegenwart der Aufführung – ganz im Sinne des bei Ingrid Hentschel beschriebenen ‚Spiels mit der Bodenlosigkeit des Spiels'.

In erster Linie ist die Szene damit ein erneutes Beispiel für die Lust an der Fähigkeit zur ironischen Distanznahme, von der AM KÖNIGSWEG abseits der Kunstfigur Jilet Ayse geprägt ist. Zugleich aber ist sie geeignet, um über den Sinn und Zweck der Mitwirkung Baydars nachzudenken. Denn unmittelbar an Jens' Rede schließt sich Baydars erster Auftritt an – die Einlage, in der sie zunächst eine Passage aus Jelineks Stücks vorträgt und sich dann dem Publikum mit einem spöttischen „Na, nicht schlecht für ein' Kanaken?" vorstellt. Allerdings betritt Baydar schon etwas früher die Bühne: Kurz bevor

62 Vgl. Jelinek: Am Königsweg, S. 45f.
63 Ebd., S. 47.
64 Ebd.
65 Ebd.

Jens sich zum ersten Mal ans Publikum wendet, kommt sie von hinten herein und lässt sich auf dem roten Thronsessel nieder, auf dem gerade noch Claessens herumgehüpft ist. Dieses Bild – Jilet Ayse, die sich im Glitzerkostüm auf den Königsthron fläzt, während vorne die absurde Jens-Gestalt in Schwäbisch auf Trumps Schulden bei der Deutschen Bank anspielt – lässt sich gleichsam als Allegorie auf Baydars Rolle in Am Königsweg lesen. Es legt nahe, dass sie eine narrenähnliche Funktion übernimmt: Analog zum Privileg der Hofnarren, der Herrschaft ungestraft widersprechen und ihr lachend die Wahrheit sagen zu dürfen, obliegt es ihrer Kunstfigur, eine pointierte Position zum Aufschwung des Rechtspopulismus einzunehmen. Diese ‚Narrenfreiheit' bezieht sich nicht nur auf die gesellschaftskritischen Bemerkungen zu strukturellem Rassismus und Deindustrialisierung; es geht auch um Baydars Sonderstellung in einer Inszenierung, in der solche direkten Bezugnahmen die Ausnahme sind – die Regel bleiben in sich mehrfach gebrochene Anspielungen, die ironisch auf sich selbst verweisen. Hierzu passt, dass Baydar auf dem Stuhl Platz nimmt, auf dem in der Szene zuvor Claessens herumgetollt ist. Denn Claessens spielt nicht nur die Rolle eines (Narren-)Königs, seine Spielweise ist auch paradigmatisch für die zitathafte Verwendung des Komischen, die in Stück und Inszenierung dominiert.

Insofern das Wirkungsprinzip der Kunstfigur Jilet Ayse deutlich von dieser postdramatischen Selbstreferentialität abweicht, könnte man Baydars Auftritt als eine Art Bündnisangebot auffassen: Als Versuch, in der Auseinandersetzung mit Trump und den Seinen nicht nur die üblichen Register des postdramatischen Theaters zu ziehen, sondern sich gleichsam Hilfe von außen zu holen – wobei ‚außen' hier sowohl auf den medialen Kontext von Ethno-Comedy und Kabarett als auch auf die migrantischen Ränder der deutschen Dominanzkultur beziehbar ist. Wie indessen die Rede vom Bündnisangebot bereits andeutet, ist keineswegs selbstverständlich, dass diese Parteien zusammenarbeiten. Vielmehr stehen sie einem impliziten Konkurrenzverhältnis, beispielsweise hinsichtlich der Frage, welche Ästhetik sich besser eignet, den politischen Strategien des Populismus und seinen Feindbildern etwas entgegenzusetzen: der frontale satirische Angriff auf die Lächerlichkeit von ethnocodierten Wir-Sie-Konstruktionen, wie ihn Baydar praktiziert, oder doch die ironische Selbstreflexion auf die eigenen Darstellungsmittel, die auf die Gefahr einer reduktionistischen Konfliktaushandlung mit postdramatischem Anspielungsreichtum antwortet? Baydars Auftritt in Am Königsweg erscheint als ein Vorschlag, nicht in ein

Entweder-Oder-Denken zu verfallen, sondern die Möglichkeit einer Allianz zwischen diesen beiden Tendenzen auszuloten.

Politik als Farce? Zur politischen Beurteilung von Idil Baydars Gastauftritt

Die bisherigen Ausführungen zu Am Königsweg haben gezeigt, wie durch den Auftritt von Idil Baydar in Falk Richters Inszenierung eine andere Form der theatralen Kritik an rechtspopulistischen Politiken hinzukommt: Baydar, die in ihren satirischen Einlagen genüsslich die Lächerlichkeit ihrer Kunstfigur in die Waagschale wirft, erscheint als die Einzige, die ihr komisches Potential *aus*spielt, nicht *an*spielt oder -deutet. Im zweiten Teil der Analyse soll es um einige Reaktionen auf dieses Bündnisangebot von rassismuskritischer Komik und postdramatischem Kunsttheater gehen: Wie wurde es aufgenommen? Welche Forderungen und Ansprüche an die Institution Theater kamen dabei zu Sprache? Und was sagen diese Reaktionen über die politischen Wirkungsmöglichkeiten des Komischen aus?

Beginnen möchte ich damit, wie die Einbindung von Jilet Ayse in den Kritiken zur Aufführung besprochen wurde. Allgemein fällt auf, dass der Gastauftritt der Comedienne nicht gerade im Zentrum der Rezensionen stand. Der Schwerpunkt lag – durchaus erwartbar – darauf, das Verhältnis zur Stückvorlage zu beschreiben und einen Eindruck von der überbordenden Bildsprache der Inszenierung zu vermitteln. In mehreren Fällen wurde eher flüchtig, im Rahmen einer Aufzählung von unterschiedlichen Aspekten der Inszenierung auf die Mitwirkung von Baydar hingewiesen: „Und da ist die Berliner Comedy-Frau Idil Baydar“[66]; „Idil Baydar gehört auch mit zum Spektakel […]“[67]; „Falk Richter mischt dem aber auch noch Idil Baydar bei […]“[68]. Unter den Rezensent*innen, die sich ausführlicher zu Baydar und ihrem Bühnencharakter äußerten, zeigten sich aber viele angetan von Baydars Komik und lobten Richters Idee, mit Jilet Ayse einen Kontrapunkt zur restlichen Aufführung zu setzen. So schrieb etwa Frauke Hartmann, dass es dadurch gelänge, „nicht in die Falle des gemütlichen Trump-Bashings

66 Dössel: Weltkasperle.

67 Laages: Falk Richter inszeniert Am Königsweg.

68 Becker: Wortreiche Sprachlosigkeit.

unter Gleichgesinnten [zu tappen]"[69]. Auch Falk Schreiber sah in Baydars satirischen Belehrungen über strukturellen Rassismus eine gelungene Strategie, das Theaterpublikum aus seiner Komfortzone zu holen. Zugleich wertete er ihren Auftritt als Versuch, den altbekannten Schwächen des Theaters bei der Auseinandersetzung mit politischen Zeitfragen entgegenzuwirken:

> Ein Stück gegen Trump, das ist Preaching to the Converted, dessen sind sich auch Regisseur und Autorin bewusst. Praktisch niemand im Publikum dürfte Trump gut finden, und doch gibt es da draußen eine wachsende Zahl von Menschen, die Trump wählen, die FPÖ oder die AfD, die sogar in der Lage sind, Mehrheiten zu generieren. ‚Am Königsweg' ist entsprechend weniger ein Stück über Trump als ein Stück über die eigene Machtlosigkeit angesichts einer gespaltenen Gesellschaft. Richter löst diese deprimierende Analyse nicht auf, aber er macht sie deutlich, indem er die Comedienne Idil Baydar als Kunstfigur Jilet Ayşe das Schauspielhaus-Bildungsbürgertum frontal angehen lässt [...].[70]

Für beide, Hartmann und Schreiber, war Baydars Mitwirkung in Am Königsweg somit ein sinnvoller Ansatz, um die ästhetischen Routinen der Inszenierung aufzubrechen und das Theatermilieu mit einer Position zu konfrontieren, die über das gemeinsam-ohnmächtige Staunen über den erstarkenden Rechtspopulismus hinausführt. Zu einer deutlich negativeren Einschätzung gelangte hingegen der Theaterkritiker Jakob Hayner, der sich wenig angetan von Richters Arbeit zeigte („Erkenntnisgewinn und Kostüm- und Bühnenbildaufwand verhielten sich an dem Abend umgekehrt proportional"[71]). Zugleich stellten die Auftritte Baydars für Hayner mitnichten eine Abkehr vom Inszenierungsprinzip dar. Für ihn erschienen die Szenen mit der Comedienne vielmehr als absoluter Tiefpunkt der Arbeit:

> Unterboten wurde das aber noch von den Zwischenspielen von Idil Baydar, die im Goldglitzerjogginganzug mit der Aufschrift *cute but psycho* als der von ihr kreierte Youtube-Charakter Jilet Ayse, eine 18-jährige Kreuzberger Türkin, auftrat. Die Figur Jilet Ayse würde man wohl am ehesten unter dem Genre der postrassistischen Ironie fassen (oder des postironischen Rassismus?), ihre Ausführungen über das Verhältnis von ‚Kanacken' und ‚Kartoffels' bilden

69 Hartmann: Das Alte lebt.
70 Schreiber: Kindertheater des Grauens.
71 Hayner: Unter Blinden, S. 44.

> einen Sozialtypus ab, der den Weg sicher selten ins Deutsche Schauspielhaus findet, warum das aber dem dort versammelten bürgerlichen Publikum zur Erheiterung vorgeführt wurde – und was das außer ‚Isch schwöre' à la ‚Fack Ju Jählineck' zu dem Text beitragen sollte –, blieb mehr als fragwürdig.[72]

Im Mittelpunkt von Hayners Kritik steht somit ein Sachverhalt, der in den beiden davor erwähnten Rezensionen sehr zugunsten von Baydar ausgelegt wurde: Dass über die Kunstfigur Jilet Ayse explizit auf eine theaterferne, nicht-bürgerliche Schicht verwiesen wird, ist für Hayner keineswegs ein kluges Instrument gegen Preaching to the Converted-Tendenzen. Im Gegenteil: es erscheint ihm als Gipfel der Hybris eines um sich selbst kreisenden Milieus.

Hayners Argumentation stellt indirekt auch die These von Baydar als einem ‚satirischen Fremdkörper' zur Disposition. Seine Lesart von Baydars (Sonder-)Rolle im obigen Zitat erinnert an das, was im ersten Teil der Analyse als zitathafte Verwendung des Komischen bezeichnet wurde: Er sieht in den ‚Zwischenspielen' mit Jilet Ayse einen Versuch, die Stereotypenkomik von Filmen wie FACK JU GÖHTE herbeizuzitieren – und findet es problematisch, diesen schichtspezifischen Humor zu einem Bestandteil des „kalauernden Klaumauk[s] an diesem Abend"[73] zu machen. In seiner Perspektive besteht kein wesentlicher Unterschied, wenn Baydar in AM KÖNIGSWEG auftritt, um Ausschnitte aus ihrem Soloprogramm vorzutragen, und wenn Claessens sich in derselben Inszenierung den Chaplin'schen Tanz um die Weltkugel aneignet. Hayner legt nahe, dass es sich in beiden Fällen um ein intermediales Zitat handelt, um eine Komik in Anführungszeichen – auch und gerade bei Baydars Auftritt.

Eine relativ einfache Erklärung für diese Gleichsetzung wäre, dass Hayner die Unterschiede zwischen Baydars kabarettistischen Einlagen und der ironisch-grotesken Selbstreferentialität des restlichen Abends schlicht übersehen haben könnte. Doch wie direkt im Anschluss an das obige Zitat deutlich wird, war dem keineswegs so: „Die durchaus ernst zu nehmenden Momente über die Abstiegsängste der Mittelklasse und den Modus der Projektion gingen im Gelächter unter"[74]. Hayner hatte also sehr wohl mitbekommen, dass sich der Witz von Jilet Ayse nicht auf ein ‚Fack Ju Jählineck'

72 Ebd.
73 Ebd.
74 Ebd.

reduziert, vertrat in seiner Rezension aber die Ansicht, dass sich das kritische Potential ihrer Ausführungen über die psychologischen und ökonomischen Ermöglichungsbedingungen rassistischer Ideologien im Kontext der Aufführung nicht habe entfalten können, genau genommen: dass es vom Lachen des Publikums entschärft worden sei. Seine Kritik beruht demnach auf der Vermutung, dass sich die Wirkung von Baydars Komik durch den institutionellen Kontext gravierend verändert: Im Schauspielhaus Hamburg, vor einem konventionellen Theaterpublikum, bleibt von der satirischen Konfrontation mit rassistischen Klischees womöglich nur ein harmloser Spaß für Zuschauer*innen übrig, die sich über solche Vorurteile erhaben fühlen.

Versucht man diese Position auf eine These über politisches Theater zuzuspitzen, lässt sie an Brechts Satz denken, das Theater ‚theatere' alles ein. Diese Bemerkung, die sich bei Brecht auf die Widerstände bei der von ihm bezweckten Umfunktionierung des Theaterapparats bezieht[75], beschreibt ziemlich genau, worum es Hayner geht. So wie Claessens' Überschreibung von Chaplins Parodie nicht den subversiven Charme des Originals besitzt (und auch gar nicht für sich beansprucht), zeigt sich Hayner überzeugt, dass auch die Kunstfigur Jilet Ayse im Rahmen von Richters Inszenierung ihrer Stärken beraubt wird. Der einzige Mehrwert, den er in Baydars Gastauftritt zu erkennen vermag, ist für ihn ein eher unfreiwilliges, nicht-intendiertes Nebenprodukt: Man habe „erfahren [können], dass Sozialsatire in Zeiten von sogenanntem Unterschichtenfernsehen eigenartig daneben wirkt"[76].

Anders als hier nahegelegt, ist diese Erkenntnis AM KÖNIGSWEG keineswegs äußerlich. Denn der Gedanke, dass bestimmte künstlerische Verfahren unter kulturindustriellen Bedingungen deplatziert anmuten und in ihren Einflussmöglichkeiten eingeschränkt sind, wird in der Arbeit mehr als nur einmal aufgegriffen: Das Staunen, dass der über eine Reality-TV-Sendung bekannt gewordene Trump nicht trotz, sondern *wegen* der Verletzung der elementarsten Regeln von Politikbetrieb und demokratischer Öffentlichkeit zum Präsidenten gewählt wurde, und die damit zusammenhängende Ohnmacht gegenüber diesem Fernsehclown, sind in Stück und Inszenierung omnipräsent – und auch die zentrale Idee hinter dem Auftritt von Idil Baydar. Im Gespräch mit *Theater heute* hat Falk Richter selbst darauf hingewiesen, dass die Affinität von Baydars Kunstfigur zum kulturellen Imaginären

75 Vgl. Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper, S. 991f.
76 Hayner: Unter Blinden, S. 44.

der Massenmedien und die daraus resultierende Nähe zur *persona* Trump eine wichtige Rolle gespielt hätten:

> Ihre Figur Jilet Ayse kommt aus dieser YouTube-Wirklichkeit, sie ist ein YouTube-Star und passt sehr gut in den Bogen von Ödipus zu Twitter, den Elfriede Jelinek aufspannt. Auch Trump kommt aus dieser Welt des Trashfernsehens, er hatte ja seine ‚The Apprentice'-Show und ist ohne Twitter und die neuen Medien undenkbar. Ich wollte auch das ganze Theaterspektrum von Ilse Ritter mit ihrem großen Bühnenhintergrund bis zu einer Comedien wie Idil Baydar, die ganz direkt die Zuschauer anspricht. […] Die Idee für ihre Figur war, das haben wir zwischen uns so etwas lax festgelegt: ‚Weil es dich gibt, hat Trump gewonnen.' Also: Weil sie sich von Migration so bedroht fühlen, wollen die Weißen wieder ihr Land für sich alleine haben – Schluss mit Multikulti.[77]

Bis zu einem gewissen Grad bestätigt Richters Aussage den bei Jakob Hayner herauszulesenden Verdacht, der Auftritt von Baydar diene lediglich dazu, eine Welt ‚herbeizuzitieren', die nicht die des Gegenwartstheaters ist. So beschreibt er sie als ‚Expertin' für die surreale Trash-TV- und YouTube-Wirklichkeit, der Trump entstammt. Zugleich aber zeigt sich an Richters Ausführungen, dass dieser Einbezug nicht von einer Position der Stärke aus geschieht, sondern aus der Einsicht in die eigenen Schwächen und die Limitiertheit der eigenen Mittel. Denn die Strategie, mit Baydar einen Bereich des Theaterspektrums abzudecken, der in den Residuen bürgerlicher Hochkultur üblicherweise außen vor bleibt, hat einiges damit zu tun, dass dies im Fall von Baydar auch eine andere Form des politischen Einsatzes bedeutet. Wie im zweiten Teil des Zitats umschrieben wird, steht mit ihr nicht zuletzt das personifizierte Feindbild des Rechtspopulismus auf der Bühne: Jilet Ayse als die genüsslich überzeichnete Karikatur der postmigrantischen Unterschichtsjugendlichen, die der Mehrheitsgesellschaft mit Verachtung begegnet, am Arbeitsmarkt nicht vermittelbar ist und sich habituell an den grellsten Formaten der Kulturindustrie schult.

Dass sich Baydar dieses rassistische Stereotyp zu eigen macht, um es *als* Stereotyp kenntlich zu machen, ist vielleicht der Umstand, der am meisten gegen die Sichtweise Hayners spricht. Der Vermutung, dass der kritische Gehalt dieser Kunstfigur in Am Königsweg im kollektiven Lachen des Publikums untergegangen sein dürfte, wäre aus komiktheoretischer Perspektive entgegenzuhalten, dass es zwei sehr unterschiedliche Modalitäten gibt,

77 Burckhardt/Wille: Stück des Jahres.

um etwas ‚einzutheatern'. Das Theater ist nicht nur ein Ort zur Verharmlosung und Verhinderung des *Komischen*, es kann auch eine Einrichtung zur Zähmung des *Lächerlichen* sein – und Baydars Kunstfigur, die durch groteske Übererfüllung den Wahrheitsgehalt ethnocodierter Vorurteile in Zweifel zieht, ist ein paradigmatischer Fall für Letzteres. Es ist die spielerische Umdeutung dieser Zuschreibungen, die Baydar in Am Königsweg zu einem satirischen Fremdkörper macht: Im Vergleich mit anderen Situationen wie Claessens' ironischem Kommentar über den konsensbestätigenden Humor des Publikums oder dem absurden Auftritt der Deutschen Bank als schwäbelnder Jens hat ihre Komik keinen doppelten und dreifachen Boden, sondern ‚nur' einen: Durch die ostentativ künstliche Aufmachung von Jilet Ayse schimmert gleichsam das ihr anhaftende Risiko das Lächerlichen hindurch.

Was die Integration dieses anderen, satirisch-konfrontativen Umgangs mit rechten Phantasmen für die Einordnung von Richters Inszenierung bedeutet, lässt sich im Zusammenhang mit einem Aufsatz von Evelyn Annuß diskutieren, in dem sie die Arbeit aus einer anderen Perspektive ähnlich scharf kritisiert wie Jakob Hayner. Den Ausgangspunkt von Annuß' Beschäftigung mit Am Königsweg bildet der Umgang der deutschen Theaterlandschaft mit rechtspopulistischen Kräften, den sie als äußerst problematisch beschreibt. Dabei geht sie von der Beobachtung aus, dass Theater wie das Maxim-Gorki-Theater auf rechte Angriffe und Provokationen meist „mit identitätspolitischen Gegeninszenierungen"[78] reagiert hätten, die sich derselben Muster bedient hätten wie das politische Gegenüber, nämlich einer „kulturalistischen Konstruktion eigener Identität via Abgrenzung von anderen"[79]. Ein exponierter Vertreter dieser theatralen Strategie der „Gegenbesonderung"[80] ist für Annuß Falk Richter, der sich bereits vor Am Königsweg in verschiedenen Arbeiten am Erstarken der neuen Rechten abgearbeitet hat, was im Fall von Fear (Schaubühne Berlin, 2015) zu einem öffentlichkeitswirksamen Rechtsstreit mit den Antifeministinnen Gabriele Kuby und Hedwig von Beverfoerde und der AfD-Politikerin Beatrix von Storch führte.[81] Aus Annuß' Perspektive neigt Richter in diesen Arbeiten zu simplifizierenden Antworten auf rechte Rhetoriken, die sich auf

78 Annuß: Theater und Populismus, S. 234.
79 Ebd., S. 226.
80 Ebd., S. 229.
81 Vgl. Dössel: Fear und die Kunstfreiheit.

„selbstviktimisierende Betroffenheitsgesten und passiv-aggressive Parodien der Anderen beschränken“[82]. Dementsprechend zeigt sie sich geradezu entsetzt, dass ihm die Uraufführung von *Am Königsweg* anvertraut wurde:

> Mit der Uraufführung überträgt Jelinek diese Frage ausgerechnet einem Regisseur, der das Publikum erwartungsgemäß gänzlich selbstironiefrei als eingeschworene Gemeinschaft gegen das Zerrbild des Provinzpopulismus mit Testosteron- und Orientierungsproblemen zu mobilisieren sucht […]. Die Rede von der ‚Rotte junger weiße Männer‘ wird schließlich zur Steilvorlage, um Abgrenzungsgesten auf die Bühne zu bringen. Vom reflexiven Sprechen über ‚sich selbst‘ geht die Inszenierung über zur szenischen Darstellung der Anderen. Deren vermeintliche Demontage im stadttheaterlichen *Safe space* aber scheint mir unangemessen, weil sie den eigenen parallelgesellschaftlichen Blickwinkel nicht reflektiert und stattdessen auf habituelle Distinktion setzt, also offenbar gar nicht an der Auseinandersetzung mit rechten Politiken interessiert ist, die keineswegs uns als Publikum zuerst treffen.[83]

In gewisser Weise erweitert Annuß hier die Preaching to the Converted-Vorwürfe, wie sie auch bei Hinrichs und Hayner erhoben werden, um die These, dass diese kollektive Selbstbestätigung mit einer entstellenden Vorführung des politischen Gegners verknüpft sei. Nach dieser Lesart reproduziert sich der rechtpopulistische Gegensatz von ‚Volk‘ vs. ‚Elite‘ in Richters Inszenierung gleichsam unter umgekehrten Vorzeichen, indem eine theatrale Gemeinschaft der Vielen gegen den Popanz des weißen Mannes in Stellung gebracht werde. Annuß, die diese Frontenbildung vor allem an einer Szene festmacht, in der Matti Krause als zornige *White Trash*-Figur auftritt, sieht darin genau den falschen Umgang mit rechten Bewegungen. Wir-Gefühle zu beschwören, sich auf die „Anerkennung von diversen Mittelschichts-Alteritäten“[84] zu verlegen und das Theatermilieu zum ersten Opfer der neuen Rechten zu stilisieren, greife zu kurz: „Was auf diese Weise nicht befragt wird, sind sowohl die Voraussetzungen von Politik heute als auch die Politikstrategien der Rechten selbst […]“[85].

Während Annuß in ihrer Auseinandersetzung mit Am Königsweg selbst nicht auf den Gastauftritt von Baydar eingeht, stellt sich die Frage, ob

82 Annuß: Theater und Populismus, S. 234.
83 Ebd., S. 231.
84 Ebd., S. 234.
85 Ebd., S. 229.

die von ihr formulierte Kritik auch auf die Comedienne übertragbar ist. Was sich jedenfalls recht schnell erübrigt, ist der Vorwurf, sich fälschlicherweise im Zentrum von rechten Anfeindungen zu wähnen: Denn Baydar *spielt* nicht nur ein Hassobjekt der neuen Rechten, sie *ist* es auch, da sie wegen ihrer Rolle immer wieder Anfeindungen ausgesetzt ist.[86] Was den Umgang mit populistischen Wir-Sie-Unterscheidungen angeht, könnte man freilich überlegen, ob nicht auch und gerade in den Szenen mit Jilet Ayse ein simplifizierender Gegensatz von aufgeklärter Diversität und einer provinziell-rückständigen, mehrheitlich weißen Dominanzkultur inszeniert wird. Allerdings kann bei Baydar weder davon die Rede sein, dass sie diese politische Konfliktlinie ‚gänzlich selbstironiefrei' ziehen würde, noch davon, dass sie ein Zerrbild des politischen Gegners auf die Bühne bringen würde. Wenn Jilet Ayse als parodistische Übertreibung der gängigen Vorurteile von migrantischen Jugendlichen erscheint, werden keineswegs die rechten Anderen in ihrem So-Sein verunglimpft, sondern wird ein Bild von den ‚Migrationsanderen' karikiert, wie es in offen rassistischen Diskursen und in der sogenannten Mitte der Gesellschaft verbreitet wird. Die polemisch-genüssliche Anverwandlung und ironisch-distanzierte Betrachtung dieses Stereotyps impliziert eine kollektive Abgrenzung von einem imaginären Gegenüber – aber eben nicht im Sinne einer willkürlichen Herabsetzung des ‚Anderen', sondern als heiter-reflexive Kritik einer solchen. Die satirische Entlarvung dieser personalisierten Ausschluss- und Besonderungsmechanismen entzieht sich also nicht nur der hier geübten Kritik; bei genauerem Hinsehen kommt Baydar Annuß' Forderung nach einer „Ästhetik, die das postprotagonistische Prinzip neu auslotet, anstatt harmlose, um die Inszenierung des Selbst kreisende Szenarien zu entwerfen"[87], sogar recht nahe.

Die Rede von einem ‚postprotagonistischen Prinzip' verweist bei Annuß auf die theatrale Figuration von politischen Akteuren in der medialen Öffentlichkeit. Neben populistischen Feindbildern wie ‚der' urbanen Elite und ‚den' wütenden weißen Männer bezieht sie sich damit insbesondere auf

86 So zählte Baydar beispielsweise zu den Betroffenen in der „NSU 2.0-Affäre", in der zahlreiche für ihre antirassistisches Engagement bekannte Personen des öffentlichen Personen, darunter auffallend viele Frauen, Hassbriefe und Todesdrohungen erhielten, die mit „NSU 2.0" unterzeichnet waren. Die Daten der Opfer wurden von Polizeicomputern abgerufen. Vgl. Schwarz: Teil meines Alltags.

87 Annuß: Theater und Populismus, S. 232.

autoritäre Führerpersönlichkeiten wie Trump, der eine „mediale Selbstinszenierung als eine Art Karnevalskönig“[88] betreibe. Annuß’ Kritik an Am Königsweg ist eng mit dieser Diagnose verknüpft: Während Jelineks Text noch die Schwierigkeiten andeute, Trumps inauthentischen Politikstil mit dem Mittel der Dekonstruktion beizukommen, begehe Richters Adaptation den Fehler, sich in einen „hysterischen Schlagabtausch von Figuration und Gegenfiguration verwickeln zu lassen“[89].

Mit dieser Aufforderung, sich nicht auf die politischen Scheingefechte des Rechtspopulismus einzulassen, sondern „nach den darunter liegenden gesellschaftlichen Prozessen und Interessen zu fragen“[90], nähert sich Annuß einer Konzeption von politischem Theater an, wie sie in paradigmatischer Form Hans-Thies Lehmann vertritt: Gerade weil im „öffentlichen Diskurs eine unaufhörliche Strategie der Verbildlichung, Personifikation, Sichtbarmachung“[91] zu beobachten sei, könne Theater nur noch dann im emphatischen Sinn politisch genannt werden, wenn es radikal mit der Erwartung breche, „auf der Bühne analog zum Alltagserleben dramatisierte Simulakren der so genannten politischen Realitäten vorzufinden“[92]. Jeder andersgeartete Versuch, sich mit einzelnen Personen und Ereignissen abzuarbeiten oder soziale Konflikte in modellhafte Fabeln zu übersetzen, verbleibt demgegenüber für Lehmann unweigerlich an der Oberfläche der Gesellschaft: „eine Fixierung auf Eigennamen, bekannte Persönlichkeiten verfehlt die eigentlich politische Wirklichkeit, die sich in Strukturen, Machtkomplexen und Verhaltensnormen zeigen [sic!] […]“[93]. Annuß gelangt mit Blick auf den heutigen Rechtspopulismus zu einem ganz ähnlichen Schluss: „Trump ist nur das Gesicht ultrarechter Politik, die es jenseits des Angriffs auf diese Visage genauer zu bestimmen gälte“[94].

Insofern hinter den hier anklingenden Vorbehalten gegen Richters Inszenierung die unerfüllte Erwartung eines möglichst radikalen Bruchs mit der Theatralität des Politischen steht, drängt sich abschließend ein Seitenblick auf einen gesellschaftstheoretischen Grundlagentext zu diesem Thema auf:

88 Ebd., S. 230.
89 Ebd., S. 231.
90 Ebd., S. 232.
91 Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater, S. 24.
92 Ebd.
93 Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 452.
94 Annuß: Theater und Populismus, S. 234.

Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte[95] von Karl Marx – vorrangig ein Text über das Scheitern der französischen Revolution von 1848 und die Verselbstständigung der modernen Staatsmaschinerie, in dem Marx im Inszenierungscharakter von Politik und Populismus eine genuin theatralitäts- und vor allem komiktheoretische Angelegenheit erkennt.[96] Beginnend mit dem berühmten, gegen Hegel gerichteten Bonmot über die zwiespältigen Wiederholungstendenzen der Geschichte, kommt Marx im Verlauf seiner Analyse immer wieder darauf zu sprechen, dass die Ereignisse vom Februar 1848 bis zum Staatsstreich des Louis Bonaparte einer *Farce* auf die große französische Revolution von 1789 gleichen würden.[97] Der sarkastische Vergleich ist vor allem auf den Protagonisten Louis Bonaparte gemünzt, dem Neffen Napoleons und späteren Napoleon III., den Marx mit grimmigem Spott als einen dilettantischen Tölpel beschreibt, der in ein Machtvakuum hineingestolpert sei, das einzig und allein durch die Unfähigkeit und das Fehlverhalten der anderen Parteien habe entstehen können. Marx geht es dabei vor allem um die bürgerlich-liberalen Kräfte und ihren Kampf gegen das Proletariat, den er als schleichende Abschaffung von liberalen Freiheitsrechten geißelt.[98] Dieses doppelte Spiel habe den Auftritt von Louis Bonaparte auf der politischen Bühne entscheidend begünstigt:

> In einem Augenblicke, wo die Bourgeoisie selbst die vollständigste Komödie spielte, aber in der ernsthaftesten Weise von der Welt, ohne irgend eine der pedantischen Bedingungen der französischen dramatischen Etiquette zu verletzen, und selbst halb geprellt, halb überzeugt von der Feierlichkeit ihrer eignen Haupt- und Staatsaktionen, musste der Abentheurer siegen, der die Komödie platt als Komödie nahm.[99]

Weil es auch die Bourgeoisie selbst nicht ernst meint mit der politischen Emanzipation, schlägt die Stunde des Konterrevolutionärs, „und was umgeworfen scheint, ist nicht mehr die Monarchie, es sind die liberalen

95 Marx: Der achtzehnte Brumaire.

96 Zu Marx' Theatralitätsverständnis siehe auch Warstat: Soziale Theatralität, S. 254-262.

97 „Hegel bemerkt irgendwo, dass alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce" (Marx: Der achtzehnte Brumaire, S. 226).

98 Vgl. ebd., S. 263f.

99 Ebd., S. 271.

Konzessionen, die ihr durch jahrhundertelange Kämpfe abgetrotzt waren“[100]. Anders als verschiedentlich nahegelegt, bedeutet das von Marx verwendete Theatervokabular somit keineswegs, dass das Theater der Politik ein leerer, folgenloser Schein sei, der von den wirklichen gesellschaftlichen Umwälzungen ablenken würde, sondern geradezu das Gegenteil: Was die Akteure auf dieser Bühne tun, was sie sich und einander vormachen, hat höchst reale Konsequenzen für sie und die Gesellschaft – umso dramatischer, wenn ihnen die Theatralität ihres Handelns nicht bewusst ist.[101]

In Marx' Analyse des Werdegangs von Louis Bonaparte ist unschwer der Prototyp eines populistischen Politikers erkennbar, der die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft offenlegt und die parlamentarische Demokratie von innen her aushöhlt: Die plumpe Selbstinszenierung als Wiedergänger Napoleons sichert ihm die Unterstützung der konservativen Landbevölkerung und den Sieg bei der Präsidentschaftswahl[102], die Exekutive und der Militärapparat werden sukzessive parlamentarischer Kontrolle entzogen[103] und die verschiedenen Klassen werden solange zum eigenen Vorteil gegeneinander ausgespielt, bis der Wille zur politischen Selbstorganisation bei fast allen verschwunden ist[104].

Das von Marx gezeichnete Bild von Bonaparte als Possenreißer und Falschspieler könnte nun in keinem größeren Gegensatz zu der Verherrlichung stehen, die dieser Politikertypus an anderer, postmarxistischer Stelle erfährt. Wo Marx nahelegt, die französische Gesellschaft habe sich von der schlechten Karikatur eines großen Staatsmannes übertölpeln lassen, verklärt die Hegemonie-und Populismustheorie von Ernesto Laclau die Selbstunterwerfung eines ‚Volks' unter eine symbolisch entleerte Führerpersönlichkeit zur ultimativen Wahrheit des Politischen: „Populism is the royal road to understanding something about the ontological constitution of the political as such“[105].

100 Ebd., S. 229.

101 „Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen“ (ebd., S. 226).

102 Vgl. ebd., S. 306-312.

103 Vgl. ebd., S. 272-285.

104 Vgl. ebd., S. 289-297.

105 Laclau: On Populist Reason, S. 67.

Wenn Marx diesen vermeintlichen ‚Königsweg' moderner Politik am Beispiel von Louis Bonaparte als *lumpige Farce* bezeichnet, spricht daraus zum einen der Sarkasmus des verhinderten Revolutionärs.[106] Zum anderen lässt die polemische Zuschreibung erkennen, dass Marx den Umschlag von bürgerlicher Demokratie in autoritäre Demagogie – anders als Laclau – gerade nicht als ontologische Gesetzmäßigkeit verstanden haben will, sondern als etwas, dass auch einen anderen Verlauf hätte nehmen können, kann oder wird. Wie Hauke Brunkhorst in seinem einführenden Kommentar zum *Achtzehnten Brumaire* herausgearbeitet hat, geht Marx in seiner Verwendung der Theatermetapher von einer „kategorialen Trennung der *Farce* von der *Komödie*"[107] aus, wobei sich Letztere auf die Möglichkeit eines glücklichen Ausgangs bezieht: die proletarische Revolution, die von Marx aber nur zu Beginn des Textes „kurz gestreift"[108] wird, wenn er den weinerlichen „Katzenjammer"[109] bürgerlicher Revolutionen mit der mitleidlosen „Verhöhnung"[110] der eigenen Schwächen und Fehler kontrastiert, die das Signum sozialistischer Umwälzungen sei. Je mehr die Wiederaufführung der großen Französischen Revolution von der Tragödie zur Farce gerät, sieht sich das Proletariat bei Marx in den „*Hintergrund* der revolutionären Bühne"[111] gedrängt: „Die Farce von 1848 bis 1851 verfehlt das Schema der modernen Verfassungsrevolution und zerreißt in ihrem Sturz den dramaturgischen Plan der sozialistischen Komödie"[112].

Es erfordert nun nicht allzu viel Phantasie, um bei Marx' Darstellung des populistischen Hanswurstes, dessen politischer Aufstieg einer tiefen Krise des liberal-bürgerlichen Skripts und dem desolaten Zustand progressiver Alternativen geschuldet ist, an die Präsidentschaft Trumps zu denken – die konsequenterweise mit einer derart grotesken Parodie eines Staatstreiches endete, dass sich die Schilderung im *Achtzehnten Brumaire* dagegen fast schon wieder wie ein nüchterner Tatsachenbericht ausnimmt.[113] Insofern

106 Vgl. Warstat: Soziale Theatralität, S. 261f.
107 Brunkhorst: Kommentar, S. 208.
108 Ebd.
109 Marx: Der achtzehnte Brumaire, S. 229.
110 Ebd.
111 Ebd, S. 232f.
112 Brunkhorst: Kommentar, S. 211.
113 Während sich mein Vergleich hier auf die theatralen Dimensionen von Bonaparte und seinem Staatsstreich bezieht, die von Marx beschrieben worden sind, wurde an anderer Stelle bereits ausführlicher über die strukturellen Parallelen

ist nicht verwunderlich, dass auch Am Königsweg einige Korrespondenzen mit der marxschen Typologie des Theaters der Politik aufweist: Dass die Wahl Trumps eher einer Farce als einer Tragödie gleicht, ist bereits Jelineks postdramatischer *König Ödipus*-Überschreibung immanent und setzt sich fort in Claessens' metaironischer Darstellung des twitternden Königs, der mit den Paradoxien der Theatersituation spielt. Bemerkenswert ist aber, dass in Gestalt von Jilet Ayse auch die dritte Komponente im Marxschen Dreieck von *Tragödie*, *Farce* und *Komödie* vertreten ist. Während die restliche Inszenierung von einer immer schon vom Tragischen kontaminierten Komik geprägt ist, macht sich in den Szenen mit der Comedienne eine politische Dramaturgie bemerkbar, der dieses tragische Moment abgeht. Ihre hyperbolische Kunstfigur und ihre satirischen Ausführungen erwecken weder den Eindruck, dass die Gesellschaft unentrinnbar in eine „Tragödie des Populismus"[114] verstrickt sei, noch wird der Aufstieg der Neuen Rechten als aberwitzige Posse dargestellt, der mit den Reflexionskünsten des Theaters nicht mehr beizukommen sei. Wenn Baydar alltagsrassistische Stereotype, bürgerliche Distinktionspraktiken und sozio-ökonomische Ausschlussprinzipien aufs Korn nimmt, ist dies ein Versuch, der Farce ihren Schrecken zu nehmen: Die Empfänglichkeit für populistische Rhetoriken erscheint nicht als überzeitliches Verhängnis, sondern als Ergebnis einer Mesalliance von tief im Alltagsverstand verwurzelten Vorurteilen und unerfüllter demokratischer Versprechungen. Und anstatt von einer unvermeidlichen Kollision dieser beiden Kräfte auszugehen, vermittelt die gemeinsame Erheiterung über fragwürdige Wir-Sie-Konstruktionen eine starke Zuversicht, dass die Sache eine Wendung zum Guten nehmen kann.

Wie sich gezeigt hat, ist dieser untragische Ansatz nicht gefeit vor den üblichen Einwänden gegen das Komische, wie etwa vor dem ubiquitären Preaching to the Converted-Vorwurf. Die beiden Invektiven gegen Richters Inszenierung, die in diesem Punkt beleuchtet wurden, argumentieren dabei aus Richtungen, die ungefähr mit den beiden anderen Theaterformen in Marx' Modell korrelieren: Während Jakob Hayner an der Arbeit die ernste Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Umständen des

und Kontinuitäten zwischen dem von Marx analysierten Bonapartismus des 19. und dem Rechtspopulismus des 20. und 21. Jahrhunderts nachgedacht. Vgl. etwa Beck/Stützle: Die neuen Bonapartisten sowie im expliziten Bezug auf Trump: Brumlik: Der 18. Brumaire.

114 Stegemann: Gespenst des Populismus, S. 10.

Rechtspopulismus vermisst und sie durch Jilet Ayse im harmlosen Klaumak untergehen sieht, erscheint bei Evelyn Annuß ein wesentlicher Kritikpunkt, dass Am Königsweg allzu bedeutungsschwer daherkomme und in populistischen Grabenkämpfen versinke, die nur dem Gegner in die Karten spielen würden. Zu behaupten, dass Richters Inszenierung wegen Baydars Mitwirkung den goldenen Mittelweg zwischen diesen beiden Positionen beschritte, wäre zu viel gesagt; dafür sind die tragischen und farcenhaften Züge der Arbeit zu stark ausgeprägt. Ihr Gastauftritt steht eher dafür ein, dass dieser Nexus nicht die einzige Form ist, die politisches Theater und auch das Theater des Politischen annehmen können. Dieses Bündnisangebot rückt die Kritik an der Aufführung in ein neues Licht: Es stimmt, dass Theater hier nicht als souveräner Gegenort zum grellen und lärmenden Spektakel einer populistischen Wirklichkeit fungiert; dass der von Jilet Ayse verkörperte ‚Sozialtypus' an Orten wie den Hamburger Schauspielhaus ein Fremdkörper ist; dass jeder Versuch, sich auf das rechtspopulistische Wir-Sie-Gerede einzulassen, das Risiko des Scheiterns in sich birgt. Allein: der Eindruck drängt sich auf, dass hier der Bote geschlagen wird, der eine unliebsame Botschaft überbringt.

Wiederholung als Unterbrechung: Playblack

Playblack von Joana Tischkau, die Theaterarbeit, um die es im Folgenden gehen soll, hat auf den ersten Blick nicht viele Gemeinsamkeiten mit Falk Richters Am Königsweg. Und auch auf den zweiten Blick sind es eher die Unterschiede, die auffallen: Institutionell ist Am Königsweg im Stadt- und Staatstheaterbetrieb angesiedelt und wurde dort für einige Zeit als „Stück der Stunde"[115] gehandelt. Playblack ist – als Tischkaus Abschlussinszenierung am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen und als Kooperation mit dem Künstlerhaus Mousonturm – in der Freien Theaterszene verortet und zog wenig öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. Inhaltlich widmet sich Am Königsweg mit Trump und dem Aufschwung des Rechtspopulismus einem sehr konkreten tagespolitischen Thema, während sich Playblack mit ethnocodierten Verwertungsmechanismen in der amerikanischen und deutschen Popmusik auseinandersetzt.

115 Schreiber: Kindertheater des Grauens.

Auch die ästhetische Formbestimmung ist im Fall von Tischkaus Arbeit weniger eindeutig als in Richters Inszenierung, wo Jelineks dekonstruktive *König Ödipus*-Überschreibung, die selbstreferentielle Spielweise und die szenographische Überfülle sehr dafür sprechen, sie im Bereich des postdramatischen Theaters zu verorten. PLAYBLACK kann als eine Mischform aus Playback-Show, Tanzperformance und Reenactment beschrieben werden, bei der es darauf ankommt, wie eng oder weit man das Konzept des Postdramatischen versteht: Bei Christel Weiler findet sich die These, dass „der Begriff ‚postdramatisch' keinerlei heuristischen Wert besitzen dürfte"[116], wenn es darum gehe, sich beispielsweise mit den Theaterarbeiten von Rimini Protokoll auseinanderzusetzen. Demnach wäre auch PLAYBLACK nicht als postdramatisch zu bezeichnen, weil sich die Arbeit nicht explizit am Paradigma des dramatischen Theaters abarbeitet. In einem etwas weiter gefassten Verständnis macht eine solche Einordnung aber durchaus Sinn: Die performative Experimentalform, in der hier schwarze Popkultur zur Wiederaufführung gebracht wird, ist nicht zuletzt ein Zeugnis dafür, wie sehr sich das kollektive Imaginäre der Gegenwart von einer Theater-Idee als „Vergegenwärtigung von Reden und Taten auf der Bühne durch das nachahmende dramatische Spiel"[117] emanzipiert hat.

Die Mittel, mit denen PLAYBLACK die Beziehung von Theater und Gesellschaft auslotet, ähneln wiederum sehr der Rolle von Idil Baydar in AM KÖNIGSWEG, die in der Inszenierung als unterbrechendes Stilelement fungiert und das Publikum auf satirisch-humorvolle Weise mit dem sozialen Außen einer weißen Dominanzkultur und den ‚niederen' Genres der Ethno-Comedy und des Kabaretts konfrontiert. Man könnte fast sagen, dass die Ausnahme in PLAYBLACK zur Regel mutiert: Denn in diesem Fall setzt sich die gesamte Aufführung aus Darstellungs- und Repräsentationsformen der Massenkultur zusammen, die in dem parodistisch angelegten Playback-Format auf rassistische Tendenzen, aber auch auf ihr transgressives Potential befragt werden. Wie in den bisherigen Beispielen umreißt der erste Teil der folgenden Analyse zunächst wieder dieses Gestaltungsprinzip der unterbrechenden Wiederholung, bevor es im zweiten Abschnitt um eine diskursive Verortung des in PLAYBLACK auffällig werdenden Brückenschlags von humoristischer Milde und pointierter Rassismuskritik geht.

116 Weiler: Postdramatisches Theater, S. 248.

117 Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 20.

Eine kritische Hommage an die Wiederholungsschleifen der Kulturindustrie

In Playblack von Joana Tischkau tanzen die drei Performer*innen Annedore Antrie, Clara Reiner und Tischkau selbst lippensynchron zu aus dem Off eingespielten Liedern von weißen und schwarzen Popmusiker*innen von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart. Dabei kopiert die Arbeit das Format der in den 1990er Jahren populären „Mini Playback Show" des Fernsehsenders RTL, in der Kinder im Grundschulalter im Playback zu Liedern aus den Charts auftraten. Der typische Ablauf dieser Sendung stellte sich wie folgt dar: Vor dem jeweiligen Auftritt wurden die Kinder durch einen Kostümwechsel in den Star oder die Gruppe verwandelt, deren Lieder sie sich ausgesucht hatten. Nach dem Auftritt wurde die Playback-Interpretation von einer wechselnden Jury bewertet, wobei die Kommentare durchweg wohlwollend, oft überschwänglich ausfielen. Am Schluss wurde ein Sieger oder eine Siegerin gekürt, bevor die Moderatorin Marijke Amado ein versöhnliches Schlusslied sang, das kurzerhand *alle* zu Siegern erklärte: „Kinder bringen volle Action – in der Mini Playback Show. Kleine kommen ganz groß raus – in der Mini Playback Show. Alle waren Sieger, auch wenn einer nur gewinnen kann".

Dieses Lied wird auch ganz am Ende von Playblack eingespielt: Die drei Performer*innen versammeln sich ein letztes Mal gemeinsam auf der Bühne (Abb. 5), die Mitarbeiter*innen vor und hinter der Bühne schließen sich an und alle tanzen fröhlich und ausgelassen zu den Klängen des Lieds. Doch diese Feelgood-Stimmung hat einen stark ironischen Beiklang, da die Aufführung in den 60 Minuten davor einiges dafür tut, um die Aussage des Schlussliedes der „Mini Playback Show" in Zweifel zu ziehen. Bei aller Spielfreude, die sich im fliegenden Wechsel der jeweils passgenau auf die einzelnen Lieder abgestimmten Kostüme und Tanzstile vermittelt, führt die Auswahl und Abfolge der eingespielten Tracks zugleich vor, wie eng die Produktion von ‚Gewinnern' und das Glückversprechen in der Popmusik mit rassistischen Formen von symbolischer und materieller Ausbeutung verflochten ist. Das in Playblack verwendete Tonmaterial lässt sich dabei grob in drei Gruppen unterteilen: Der Großteil der eingespielten Musik besteht aus Liedern von afroamerikanischen und afrodeutschen Popmusiker*innen, ein zweiter Teil hingegen aus Liedern von weißen deutschen Musiker*innen, die ein musikalisches Genre adaptieren, das historisch aus einer subalternen

schwarzen Position heraus entstanden ist. Der dritte Part der Tonspur besteht aus Diskursmaterial, meistens Ausschnitten aus Interviews, Fernsehauftritten oder Reden zu Preisverleihungen, in denen die Künstler*innen zu Wort kommen und sich über ihre Motivation oder die Arbeitsbedingungen in der Musikbranche äußern.[118]

Einen guten Eindruck vom Zusammenwirken dieser drei Materialsorten gibt das Bühnengeschehen in den ersten Minuten der Aufführung: Alle drei Performer*innen treten zunächst gemeinsam in königsblauen Anzügen und weißen Hemden zu den Klängen von „Loco in Acapulco" von *The Four Tops* auf, einer Soulnummer aus dem Jahr 1989, deren machohaft eingefärbte Lockerheit sie mit seitlichen Tanzschritten, kreisenden Hüftbewegungen und exaltierter Gestik genüsslich aufnehmen. Im Anschluss an dieses Lied erklingt die Anfangsmelodie von Bob Marleys „Stir it up" (1973), zu der sich Antrie, Reiner und Tischkau nun nicht mehr synchron bewegen, sondern in geschmeidigen Bewegungen frei im Raum verteilen. Kurz darauf verlassen Antrie und Reiner die Bühne und Tischkau tanzt für eine Weile allein zu dem künstlich in die Länge gezogenen Intro, über das sich zwischendrin die Stimme eines männlichen Dokumentarsprechers legt, die die weitertanzende Tischkau mit ihren Lippenbewegungen nachahmt: „Reggae, Rastafari und Karibik. Wir sind auf Jamaika. Piraterie, Sklaverei, Armut, Arbeitslosigkeit und die Musik der Rastafaris und der Ghettobewohner". Nach einem abrupten Lichtwechsel auf schummrige Discobeleuchtung tritt Clara Reiner von hinten mit schwarzer Perücke und in einem weißen Tüllkleid auf, die mit kreisenden Armen und stark verzerrter Mimik zu Nina Hagens „African Reggae" (1979) performt (Abb. 6). Leicht versetzt hinter ihr stellen sich Antrie und Tischkau auf, die das Playback für den Backgroundgesang übernehmen: „I wanna go to Africa to the black jah rastaman. To the black culture". Während das Lied weiterläuft, begibt sich Antrie zu einer im Bühnenhintergrund aufgestellten Garderobenstange, wo sie sich ein braunes Karohemd und eine Schirmmütze anzieht. Die Musik wechselt zu „Dem Gone" (2004) von Gentleman; Reiner stellt sich hinten neben Tischkau auf und Antrie begibt sich nach vorne, um das Lied mit

118 Während diese letzte Materialsorte auf eine dokumentarische Dimension von Playblack aufmerksam macht, steht die Arbeit mit ihrem Playback-Format und den musikalischen Reenactments auch im Zusammenhang mit verschiedenen Verfahren der Aneignung und des Sampling in den performativen Künsten. Vgl. Döhl/Wöhrer: Zitieren, appropriieren, sampeln.

rhythmischen Arm- und Sprungbewegungen und einer Joint-Attrappe in der Hand zu untermalen.

Da es sich bei den letztgenannten Liedern um Reggaemusik von weißen Deutschen handelt, ist die Aufführung an dieser Stelle bereits mittendrin im Diskurs um kulturelle Aneignung – der Frage, ob und ab wann Angehörige der Mehrheitsgesellschaft ein rassistisches Machtgefälle fortschreiben, wenn sie sich musikalischer, modischer oder anderweitiger Artefakte von kulturellen Minderheiten bedienen.[119] Während der Ankündigungstext zu PLAYBLACK hier sehr deutlich Stellung bezieht und das „weiße (deutsche) Begehren nach Schwarzer Verkörperung"[120] kritisiert, verhandelt die Aufführung diese Thematik über das Mittel einer wiederholenden *Gegen*-Aneignung[121]: Die Wiederaufführung der Lieder von Nina Hagen und Gentleman formuliert keine direkte Kritik an den beiden, aber auch die vielen kleineren und größeren Asymmetrien zwischen körperlichem Ausdruck und der Tonspur geben zu verstehen, dass die Grenze zwischen Original und Kopie, Authentizität und Künstlichkeit nicht erst in PLAYBLACK verschwimmt, sondern auch die eingespielten Lieder bereits Produkte von kulturellen Aneignungsprozessen sind. Das Format des Playback führt dabei zu einer eigentümlichen Mischung aus satirischer Selbstentlarvung und parodistischer Imitation. Auf der akustischen Ebene sprechen die eingespielte Musik und das restliche *found footage* ‚für sich', auf der visuell-körperlichen Ebene wohnt den Kostümen, den Tanzbewegungen und der Mimik eine deutliche Tendenz zur spielerischen Übertreibung und Subversion inne. Neben der Aufmachung und dem Auftreten der Performer*innen spielt auch die Montage des Materials eine wesentliche Rolle: Der zu hörende Einspieler, der Reggae auf exotisierende Weise als jamaikanische Ghettomusik klassifiziert, lässt Nina Hagens Ausflug in dieses Genre schon im Vorhinein recht bizarr erscheinen; die surreal zuckenden Bewegungen von Clara Reiner in ihrem überdimensionierten Tüll-Kostüm tun dann ihr Übriges.

119 Zur identitätspolitischen Debatte um kulturelle Aneignung vgl. Susemichel/Kastner: Identitätspolitiken, S. 86-88.

120 Vgl. Schlachthaus Theater Bern: Programmheft.

121 „Das ist keine Aneignung der herrschenden Kultur, um ihren Bestimmungen untergeordnet zu bleiben, sondern eine Aneignung, die die Bestimmungen der Beherrschung umgestalten will, eine Umgestaltung, die selbst so etwas wie ein Handlungsvermögen ist, eine Macht im Diskurs und als Diskurs oder eine Macht in der Darstellung und als Darstellung, die wiederholt, um zu erneuern – und die manchmal erfolgreich ist" (Butler: Körper von Gewicht, S. 193).

Dieser satirisch-kritische Unterton ist in Playblack meist nicht so stark ausgeprägt wie an dieser Stelle. Schon bei dem unmittelbar anschließenden Playback zu Gentlemans „Dem Gone" bleibt in der Schwebe, ob es der Arbeit hier um eine Kritik dieses Künstlers geht. Im direkten Vergleich mit „African Reggae", wo Nina Hagen mit schriller Stimme über Haschisch-Konsum und Genitalverstümmelung singt, könnte man auch den Eindruck haben, dass sich Gentleman im Genre des Reggae zu verorten weiß, ohne es zu *othern*.[122] In anderen Momenten tritt der komische Zug der Parodie noch mehr in den Hintergrund und die Bühnenperformance wirkt eher wie eine Hommage an die Vorlage bzw. wie der lustvolle Versuch, eine nahezu perfekte Kopie von Lied und Künstler*in auf die Beine zu stellen.[123] Exemplarisch dafür ist Tischkaus Playback zu Michael Jacksons „Black or White" (1991), wo Tischkau mit einer schwarzen Perücke und in einem Kostüm, das dem Outfit von Michael Jackson in dem dazugehörigen Musikvideo nachempfunden ist, als weibliches Double von „MJ" auftritt und seinen ikonischen Tanzstil bis in kleinste Detail imitiert. Freilich geht es nicht nur um eine Wiederholung der Wiederholung willen, da der Welterfolg „Black or White" sehr gut zum Thema der Arbeit passt. Denn die in und von der Popmusik versprochene Aufhebung jeglicher Rassenschranken, die Playblack auf den Prüfstand stellt, wird in diesem Lied ganz explizit propagiert – musikalisch durch einen ungewöhnlichen Stilmix von R&B, Rap und Rock, aber vor allem auf textlicher Ebene: „I said if you're thinkin' of being my brother, it don't matter if you're black or white".

Wie sich Tischkau in besagter Szene auf Michael Jacksons Erscheinung in dem berühmten Musikvideo bezieht, verweist auf ein zentrales Darstellungsprinzip von Playblack: Das performative Zitieren von Videomaterial. Zu fast jeder Szene lässt sich eine entsprechende Vorlage ausmachen, an der sich die Choreographie in der Aufführung orientiert. Sucht man zum Beispiel auf Youtube nach „Loco in Acapulco" von *The Four Tops*, stößt man

122 In einem Debattenbeitrag zum Thema kulturelle Aneignung für den *BR* (Köhler/Ohanwe: Cultural Appropriation) wird Gentleman explizit als Positivbeispiel für eine nicht-despektierlichen, respektvollen Umgang mit einer subalternen Kultur angeführt: Reggae sei für Gentleman nichts, was er „nur für ein Album" mache, er verzichte darauf, die kontroversen Dreadlocks zu tragen und vor allem zeige er sich vielfach solidarisch mit jamaikanischen Musiker*innen.

123 Zu den verschiedenen Konzeptionen von Parodie, insbesondere zur postmodernen Diskussion um die *blanc parody* als unkomische, neutrale Form der Parodie vgl. instruktiv Wirth: Parodie, S. 26-30.

sofort auf ein Video, in dem die Gruppe mit diesem Lied in der Fernsehsendung „Top of the Pops" auftritt – ein Video, auf das sich die Anfangsszene in Playblack eindeutig bezieht.[124] Genauso ist es mit dem Playback zu Gentleman: Das von Autrie in der Aufführung getragene Karohemd und ihre Tanzbewegungen sind dem offiziellen Musikvideo zu „Dem Gone" entnommen. Durch den kontinuierlichen Bezug auf diese verschiedenen Musikvideos und Fernsehauftritte nähert sich Playblack einer Videoclip-Ästhetik an. Die penible Imitation der Gesten und Tanzbewegungen sowie die oft detailgetreue Nachahmung der Kostüme führt im Zusammenspiel mit dem Playback zu einer intermedialen Szenerie[125], die etwas leicht Nostalgisches an sich hat – das Bühnengeschehen als erinnernde Wiederholung von Musik(-videos), die man vielleicht zu Kinder- und Jugendzeiten gehört (bzw. gesehen) hat. Der oft fliegende Wechsel zwischen den verschiedenen Musikstilen und -genres hingegen erinnert mehr an die heutigen Rezeptionsbedingungen von Musik und setzt dahingehend noch eine zweite Form von Intermedialität in Szene. Durch das szenische Hin und Her wird die ständige Verfügbarkeit von Musik im Internetzeitalter in gewisser Weise in die Gegenwart der Aufführung übersetzt: man kann sich ohne Probleme eine etwas unorthodox zusammengestellte Youtube-Playlist mit dem Titel „Schwarze Popmusik und kulturelle Aneignung" vorstellen, in der dasselbe Lied- und Interviewmaterial vorkommt wie in Playblack.

Weil diese Playlist jedoch nicht mit digitalen, sondern mit theatralen Mitteln ‚abgespielt' wird, kommt es im Verlauf der Aufführung zu vielfältigen Verwandlungen: Die drei Performer*innen teilen sich untereinander das Playback für die verschiedenen Musiker*innen auf, was sich auf der Bühne in häufigen und oft plötzlichen Kostüm- und Stimmungswechseln niederschlägt. Im Rahmen dieser Metamorphosen wird in Playblack neben dem Diskurs um kulturelle Aneignung auch die Streitfrage einer *cross-racial*-Besetzung angeschnitten. So mimt die weiße Performer*in Clara Reiner in der Anfangsszene ein Mitglied der *Four Tops* und die schwarze Performer*in

---

124 „Four Tops – Loco In Acapulco", URL: https://www.youtube.com/watch?v=_IUhI2zH0_s, abgerufen am 20.07.2021.

125 Playblack lässt sich hier in Bezug zu Birgit Wiens' Verständnis von Intermedialität setzen, für die sich intermediale Theaterarbeiten wesentlich dadurch auszeichnen, dass sie sich „in einem Spannungsfeld zwischen Theater und anderen Medien" (Wiens: Intermediale Szenographie, S. 19) verorten und im Theater an einer Erkundung „anderer Medien" (ebd.) versuchen.

Annedore Autrie übernimmt den Part von Gentleman. Dieses beiderseitige Crossen ist aber nicht mit naiver Farbenblindheit zu verwechseln – und auch nichts, was die Aufführung überproportional häufig machen würde: über die Gesamtdauer hinweg gibt es eine leichte Tendenz, dass Reiner regelmäßiger den Part von weißen Musiker*innen übernimmt als die beiden schwarzen Performer*innen Tischkau und Autrie (und *vice versa*). Die diversen Verwandlungen und Rollenwechsel in PLAYBLACK stehen vielmehr in enger Verbindung mit anderweitigen Formen und Praktiken des Grenzübertritts. Wenn Autrie zu Gentlemans „Dem Gone" oder, wie an anderer Stelle, zu Loonas „Mamboleo" (1999) auftritt, dann tritt sie als schwarze Performer*in in der Rolle von weißen Musiker*innen auf, die in ihren Liedern ihrerseits mit Versatzstücken schwarzer Musikkultur arbeiten. Die Cross-Parodie unterläuft hier nicht allein ein etwaiges theaterbezogenes Verlangen nach ‚authentischer' Besetzung, sie bewirkt auch und vor allem die reflexive Verdopplung einer Nachahmungs- und Vereinnahmungsdynamik, die bereits in der musikalischen Vorlage wirksam ist.

Hautfarbe und Ethnizität sind dabei nicht die einzigen Identitätsmarker, die in PLAYBLACK durch wiederholte Überschreitung als kontingente Konstrukte einsichtig gemacht werden. Die andauernden Perücken- und Kostümwechsel sind auch mit einer kontinuierlichen Metamorphose der Geschlechterrolle(n) bzw. mit zahlreichen *cross-gender*-Besetzungen durch die drei Performer*innen verbunden.[126] Ein parodistischer Glanzpunkt ist diesbezüglich das Reenactment des Fernsehauftritts[127] von Michael Jackson bei „Wetten, dass…?", das direkt an das oben erwähnte Playback zu „Black or White" anschließt. Joana Tischkau verbleibt hier in der Rolle von Michael Jackson, während Clara Reiner den Part des Moderators Thomas Gottschalk übernimmt. Dazu trägt sie eine wallende goldene Perücke, die ihr bis weit über die Schulter reicht, was sich als genüssliche Übertreibung der charakteristischen blonden Locken von Gottschalk darstellt. Während auf der Tonebene zu hören ist, wie Gottschalk mit wachsender Ungeduld minutenlang vergeblich versucht, das kreischende Publikum zu beruhigen („Wir wissen, ihr liebt ihn! Denkt doch mal an den Onkel Thomas! Ich will ihn doch etwas

126 Zum subversiven Potential von Gender-Parodien vgl. einschlägig Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 201-204.

127 Die Szene bezieht sich auf „Michael jackson at Wetten Dass…? Part 1", URL: https://www.youtube.com/watch?v=wtX3qwiWZDo, abgerufen am 20.07.2021.

fragen."), betont Reiner mit ihrer Spielweise den herrischen Zug von Gottschalks Verhalten: Anfangs begleitet sie den Applaus für Jackson mit einem aufgesetzten jovialen Lächeln und beruhigenden Gesten, die zusehends hektischer und ungeduldiger werden, bis sie irgendwann nur noch wütend und hilflos mit den Armen rudert – während die stumm dasitzende Tischkau den für sie bzw. Jackson bestimmten Applaus mit milder Gelassenheit über sich ergehen lässt.

Gerade in den musikalischen Playbackszenen bewährt sich das Crossen mehrfach als theatraler Reflexionsmodus, der PLAYBLACK die intersektionalen Zusammenhänge zwischen ethno- und gendercodierten Rollenmustern zu erkunden erlaubt. Besonders markant ist dies in den Genderparodien zu „CL 500" (2015) von Gzuz und „Ich nehm dir alles weg" (2010) von Haftbefehl: In beiden Fällen ist es Tischkau, die sich den aggressiven Gestus und die abgehackten Posen der beiden Deutschrapper zu eigen macht und damit nicht zuletzt den Konstruktcharakter dieses „Macker"-Stils hervorkehrt.[128] In ihrem Auftritt zu „Ich nehm dir alles weg" trägt Tischkau, wie Haftbefehl im dazugehörigen Video, einen Hoody, in ihrer Gzuz-Rolle trägt sie ein hautfarbenes Oberteil mit Tattoobemalung, was ironisch auf das Video zu „CL 500" Bezug nimmt, in dem der tätowierte Gzuz die meiste Zeit mit nacktem Oberkörper vor einem Auto – vermutlich ein CL 500 der Marke Mercedes-Benz –, posiert. Dieser Track, in dem der weiße Rapper seinem Autofetisch frönt, wird in PLAYBLACK mit einem musikalisch sehr gegensätzlichen Lied verschnitten: mit „Mambo" (1984) von Herbert Grönemeyer, der in dieser Szene von Reiner dargestellt wird. Neben einer gewissen thematischen Schnittmenge – Grönemeyer singt in dem Lied darüber, wie er in seinem Auto im Stau sitzt – fällt im sampleartigen Wechselspiel der beiden Stücke noch eine andere Gemeinsamkeit auf: Auch „Mambo" ist ein Lied, in dem sich ein weißer Musiker an ein musikalisches Genre anlehnt, das in einer subalternen gesellschaftlichen Situation entstanden ist.

Genderschemata, wie sie am Beispiel von Gzuz und Haftbefehl vorgeführt werden, werden in der Aufführung freilich nicht nur thematisch, wenn es zu einem *Cross-Dressing* kommt. So gibt es ein Playback zu „When you believe" von Whitney Houston und Mariah Carey sowie ein daran anschließendes

128 „Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten" (Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 203).

Reenactment eines gemeinsamen Auftritts der beiden Sängerinnen bei Oprah Winfrey[129], bei dem Tischkau und Reiner genüsslich auf das divenhafte Image der beiden rekurrieren: Beide tragen knöchellange Glitzerkleider und Tischkau, die die Rolle von Carey übernimmt, trägt eine goldene Perücke mit aufgedrehten blonden Haaren, die sie sich während des Interviews wiederholt zurechtstreicht. Reiner, die als Houston-Verschnitt eine Perücke mit braunen Locken trägt, legt im Interview ihrerseits ein recht affektiertes Lachen an den Tag. Die akustische Ebene wirkt einem etwaigen entlarvenden Eindruck allerdings gezielt entgegen. Oprah Winfrey fragt die beiden nach ihrer angeblichen Rivalität, was von beiden verneint wird – woraufhin Winfrey anmerkt, dass es solche Gerüchte immer nur über Frauen gäbe. Statt der Antwort von Carey oder Houston ist dann plötzlich die Stimme von bell hooks zu hören, zu der Reiner die Lippen bewegt: „It's the imperialist white supremacist capitalist patriarchy“[130]. Nach dieser Feststellung wechselt der Sound unvermittelt zurück zum Interview und Tischkau synchronisiert mit ihren Lippen Carey, die im unverfänglichen Plauderton antwortet, dass das nun mal „pretty standard“ sei.[131]

Die hier angesprochene Geltung von rassistischem und sexistischen Standards wird auch im Fortgang der Szene problematisiert, in der das Interviewsetting beibehalten wird. Die Tonspur wechselt nach einiger Zeit erneut und man hört, wie Mariah Carey in einem anderem Interview nach ihrer *mixed-racial* Herkunft gefragt wird: „I ask you this for everybody else, not because I really care. […] They all say: ‚Oh, that is a white girl!', ‚No, she is black!', ‚No, she isn't, she is white!', ‚I think, she is black!', ‚I think, she is white!' – So, what you are you?“. Carey beantwortet die Frage („My mother is irish, my father venezuelan and black“), was die Interviewerin zu dem halbernsten Appell veranlasst, dass jetzt alle aufhören sollten, sich über ihre Ethnizität

129 Die Szene bezieht sich auf: „Mariah Carey and Whitney Houston Shut Down Rumors That They're Rivals | The Oprah Winfrey Show | OWN“, URL: https://www.youtube.com/watch?v=AD9DRhjJsPs, abgerufen am 20.07.2021.

130 bell hooks nutzt diese bewusst sperrige Formulierung als begriffliche Klammer, um auf die intersektionalen Verschränkungen von verschiedenen Systemen der Produktion von sozialer Ungleichheit aufmerksam zu machen. Vgl. hooks: Writing Beyond Race, S. 1-8.

131 Playblack ‚präzisiert' hier durch die Montage mit hooks gewissermaßen Carey, die in der Interview-Vorlage mit Winfrey an dieser Stelle sagt: „It's sexist but…“.

auszulassen: „Please stop discussing this girl's race! Thank you! Human being first!". Doch der Ton springt zurück zu ihrer Ausgangsfrage: „So, what you are you?", und man hört wieder Carey, wie sie, anscheinend in einem anderen Interview, erneut Auskunft über die Herkunft der Eltern erteilt. Dieses Prozedere wiederholt sich danach noch zweimal: zunächst ist die „What you are you?"-Frage zu hören und anschließend Carey, wie sie – offenbar jedes Mal in einem anderem Interview und in einer leicht abgewandelten Form – über ihren Familienstammbaum spricht, sprechen muss.

Der hegemoniale Wiederholungs- und Identifizierungszwang, den das Mittel der Montage hier offenlegt, wird in PLAYBLACK insgesamt als ein zentrales Bewegungsgesetz von Popmusik vorgeführt. Durch die parodistische Wiederholung von einschlägigen Hits und dem kontrastierenden Einsatz von dokumentarischem Zusatzmaterial zeigt die Arbeit, wie sehr das ausdifferenzierte Genresystem zugleich eine Reproduktionsmaschine für rassistische Klischees und patriarchale Rollenbilder ist, in der sich Diversität oft auf Exotisierung und Sexualisierung reduziert. In dieser intersektionalen Kritik an der Kultur- und Musikindustrie geht PLAYBLACK allerdings nicht auf. Die Form des Playbacks und die detailverliebte Wiederaufführung implizieren auch eine performative Erneuerung des karnevalesken Überschreitungsversprechens, das von den Liedern und ihren Stereotypen ausgeht: Wer möchte nicht einmal so cool sein wie ein Gangsterrapper, so gelassen wie ein kiffender Rastafari und so elegant wie eine Popdiva? Die spielerische Anverwandlung dieser Rollen lässt den inneren Widerspruch zwischen kolonial-patriarchaler Vereinnahmungsphantasie und utopischem Wunschbild, der hier wirksam ist, gleichsam ungeschminkt hervortreten. Keine der beiden Seiten überdeckt die andere, keine der beiden erscheint hier als das ‚wahre' Gesicht der Popmusik.

Dieses Oszillieren zwischen Parodie-als-Kritik und Parodie-als-Hommage ist nicht damit zu verwechseln, dass die Theaterarbeit von einer unauflöslichen Ambivalenz des Parodierten ausgehen würde, im Gegenteil. PLAYBLACK arbeitet aus den performativen Wiederholungsschleifen der Popmusik vielmehr unterschiedliche, unterscheidbare Aspekte heraus: Formen der Solidarisierung und des Aufgehens im Hier und Jetzt, der Entgrenzung und Hybridisierung, aber auch der Selbstverleugnung und des *Othering,* der Unterdrückung und Ausbeutung. Letzteres bezieht sich konkret auf die Beispiele der Sängerin Lori Glori und des Pop-Duos *Milli Vanilli*, die in PLAYBLACK als negativer Höhepunkt eines strukturellen Unrechts an schwarzen Künstler*innen aufgeführt werden. Die Geschichte von Lori Glori

wird im Anschluss an ein Medley mehrerer Lieder von DJ Bobo („There's a Party" (1994), „Respect Yourself!" und „Pray" (beide 1996)) erzählt. Die drei Performer*innen tanzen in der Szene gemeinsam zu den Eurodance-Klängen und wechseln sich mit der Lippensynchronisation der verschiedenen Stimmen ab. Am Ende des Medleys ertönt spannungsvolle Musik und darüber legt sich eine Stimme mit Schweizer Akzent, zu der Tischkau die Lippen bewegt:

> Lori Glori hat erreicht, wovon andere nur träumen. Sie ist ein Star. Doch dann kommt alles anders. Ein einziger Studiotag mit einem der erfolgreichsten Künstler Europas bricht ihr das Genick. 16 Songs singt sie für DJ Bobo ein. Songs, die dem Künstler Millionen bescheren. Loris Stimme hallt durch volle Konzertsäle. Doch nicht sie selbst steht dabei auf der Bühne. Sondern DJ Bobos Freundin Nancy.

Diese Sätze werden in einem recht pathetischen Tonfall vorgetragen, den Tischkau mit ausgreifenden Armbewegungen untermalt. Ungeachtet dieser ironischen Distanz wirft die Erwähnung von Lori Glori ein neues Licht auf das Playback-Prinzip der Aufführung: Die Entkopplung von Musik und Bühnenchoreographie, die sich PLAYBLACK zunutze macht, bezieht sich nicht nur auf die „Mini Playback Show", sondern auch auf eine übliche Auftrittspraxis in der Musikindustrie. Diese führte im Fall der schwarzen Sängerin Lori Glori dazu, das sie für ein verhältnismäßig geringes Entgelt bei einigen Hits von DJ Bobo als weibliche Backgroundstimme im Studio fungierte, ihr Platz auf der Bühne bei Live-Auftritten allerdings von einer weißen Sängerin (Nancy Baumann) eingenommen wurde; Lori Glori trat weder als beteiligte Künstlerin in Erscheinung, noch wurde sie finanziell am Erfolg der Lieder beteiligt.[132]

Der ungleich bekanntere Fall des Pop-Duos *Milli Vanilli* verhält sich spiegelverkehrt zu Lori Gloris Erfahrungen mit DJ Bobo. Die Songs des Duos wurden von dem weißen Komponisten Frank Farian produziert und von unterschiedlichen Sängern eingesungen, während in der Öffentlichkeit, auf der Bühne und in den Videos stets die beiden schwarzen Tänzer Fab Morvan und Rob Pilatus als Gesichter von *Milli Vanilli* auftraten – in Playback, versteht sich.[133] In PLAYBLACK wird diese Geschichte ziemlich

132 Vgl. den Bericht über Lori Gloris (erfolglose) Klage gegen DJ Bobo: Spiegel Online [o.A]: Glück für Bobo.

133 Zum Skandal um Milli Vanilli vgl. Philips: We sold our souls.

am Ende der Aufführung erzählt: Im Anschluss an eine kurze Applauspause des anwesenden Publikums erklingt auch vom Band Applaus und es treten Autrie und Tischkau in schwarz-rot-goldenen Glitzerkostümen und knielangen Lackstiefeln auf. Autrie trägt dazu eine schwarze Lockenperücke, Tischkau eine Perücke mit langen Dreadlocks. Reiner empfängt die beiden auf ironisch-überschwängliche Weise und jemand ruft in den abgespielten Applaus hinein: „*Boney M!*". Während alle drei in der rechten Sofaecke auf der Bühne Platz nehmen, wechselt der Ton und eine andere Stimme, die dem Youtuber und Musikjournalisten DJ Vlad gehört[134], begrüßt „Fab Morvan from *Milli Vanilli*". DJ Vlad spricht weiter und Reiner synchronisiert mit ihren Lippen: Es sei für ihn eine Ehre, endlich mit Fab Morvan sprechen zu dürfen, denn es sei immer etwas ganz Besonderes, mit Leuten zu sprechen, von denen man als Kind ein Fan gewesen sei und die man immer im Fernsehen gesehen habe. Denn damals habe MTV ja wirklich noch Musikvideos gezeigt und *Milli Vanilli* seien damals eine große Nummer gewesen. Morvan, der in dieser Szene von Tischkau dargestellt in betont lässiger Haltung auf dem Sofa fläzt, bestätigt lakonisch-selbstbezüglich: „MTV Babys!". DJ Vlad merkt daraufhin an, dass die Musikvideos seiner Ansicht nach ursächlich für den Erfolg von *Milli Vanilli* gewesen seien, was Morvan genauso sieht: „No Doubt!".

Im Anschluss an dieses nostalgische Vorgeplänkel, das nicht zuletzt wie ein selbstironischer Kommentar auf die vielen Videoclip-Parodien in Playblack anmutet, leitet DJ Vlad über zur Geschichte von *Milli Vanilli*. Zuvor will er aber noch wissen, wie es denn so gewesen sei mit dem Aufwachsen in Deutschland und Frankreich, damals in den 70ern und 80ern: Hat es da viel Rassismus gegeben? Morvan erwidert, dass er ja aus Frankreich komme und seine Jugend in einer ethnisch sehr gemischten Umgebung verbracht hätte. Rob Pilatus, das zweite Mitglied von *Milli Vanilli* sei in München aufgewachsen, was eine sehr konservative Stadt in Deutschland sei, wo es nur wenig andere „black kids" gegeben habe. Er sei viel verprügelt worden und das Tanzen sei sein Weg gewesen, um damit klar zu kommen. DJ Vlad fragt daraufhin nach der Beziehung der beiden zu dem *Milli Vanilli*-Produzenten Frank Farian und Morvan antwortet, dass dieser anfangs eine „father figure" für sie gewesen sei. An dieser Stelle springt die Tonspur für einige Sekunden

134 Playblack bezieht sich hier auf: „Fab Morvan on the Rise and Fall of Milli Vanilli (Full Interview)". URL: https://www.youtube.com/watch?v=lqmO9VE0PuY, abgerufen am 20.07.2021.

zu „Daddy Cool“ von *Boney M.* – einer vierköpfigen deutsch-karibischen Disco-Kombo, die ebenfalls von Farian produziert wurde und auf einem ähnlichen Prinzip wie *Milli Vanilli* beruhte: von den vier Künstler*innen waren nur zwei auf den Studioaufnahmen der Band zu hören und der schwarze Tänzer Bobby Farrell übernahm das Playback für die von Farian gesungenen männlichen Parts.[135]

Nach diesem kurzen Intermezzo (zu hören sind die beiden Liedzeilen „She’s crazy like a fool / What about it Daddy Cool“, untermalt von der neben Tischkau sitzenden Autrie) wechselt der Ton wieder zu dem Gespräch zwischen DJ Vlad und Morvan, der von Farians beeindruckendem Studio mit goldenen Schallplatten an der Wand erzählt. Er und Rob hätten damals fast nichts gehabt, weshalb sie bereitwillig den Vertrag mit Frank unterzeichnet hätten. Auf die Frage von DJ Vlad, wie hoch die Summe genau gewesen sei, spricht Morvan von „Fifteen-Hundred Deutschmark“, das seien etwa 1000 Dollar – also eigentlich „Peanuts“, aber für ihn und Rob sei das damals viel Geld gewesen. Sie hätten allerdings nicht gewusst, dass sie in eine Falle gelaufen seien (die Morvan mimende Tischkau beugt sich währenddessen mit verschwörerischer Miene zu Reiner, die ihre Augen erwartungsvoll aufreißt): „That dude was only looking für one thing only: Can they perform? And what do they look like?“ Daraufhin hört man wieder DJ Vlad, wie er das Erfolgsrezept von Frank Farian zusammenzufasst:

> DJ Vlad: Frank Farian, who is a white german producer…
> Morvan: Exactly!
> (*an dieser Stelle springt die Tonspur der Aufführung für einen kurzen Moment zu „Rasputin“ (1978) von* Boney M.*, wobei die von Autrie lippensynchronisierte Zeile passenderweise lautet: „he was big and strong, in his eyes a flaming glow“*)
> DJ Vlad: goes and…
> Morvan: Picks!
> DJ Vlad: Well, he does the song himself, with his own vocals. But instead of putting himself as the singer, he finds you Caribbean people *(es erklingt kurzzeitig „By the rivers of the Babylon“ (1978) von* Boney M., *wobei Autrie dieses Mal kurz aufspringt, zu tanzen beginnt und sich danach wieder hinsetzt*), right?
> Morvan: That’s right!
> DJ Vlad: And has them essentially lip-synching…
> Morvan: The male vocals were done by Frank.

135 Vgl. Iken: Mummy Cool.

> DJ Vlad: So, you have the producer, a white singer, doing the vocals, that a black lead singer is now lip-synching…
> Morvan: That's right![136]

Nach diesen anklagenden Worten zu Farians Manipulationstechniken löst sich die Interviewkonstellation auf der Bühne unvermittelt auf. Tischkau und Autrie eilen zu den Standmikrofonen und es erklingt ein viertes Lied von *Boney M.*: „Gotta go home" (1979). Reiner, die im Hintergrund blitzschnell ihr Kostüm wechselt und nun eine schwarze Schlaghose, ein rotes Satinhemd mit goldenen Farbtupfern, eine schwarze Federboa und eine Perücke im Afrolook trägt, schließt sich an und die drei geben in ihren schwarz-rot-goldenen Outfits eine letzte und äußerst ausgelassene Playback-Einlage: Autrie und Tischkau, die die weiblichen Stimmen mimen, tanzen fingerschnipsend und hüftkreisend, während Reiner die männliche Stimme übernimmt und wild auf der Bühne herumspringt.

Im ironischen Kontrast zwischen der extremen Fröhlichkeit dieser Nummer und der von Rassismus und Ausbeutung berichtenden Interviewszene, der hier kurz vor Ende der Aufführung erzeugt wird, verdichten sich die zentralen Gegensätze, die Playblack im Prinzip des Playbacks aufeinanderprallen lässt. Auf der einen Seite – eingedenk der Geschichten von Lori Glori, *Boney M. und Milli Vanilli* – erscheint die Aufführungspraxis des Playbacks wie der Inbegriff für die Verwertung von schwarzen Körpern und Stimmen in der Popmusik: *realiter* kommt ihnen keine oder nur wenig Handlungsmacht zu, zu Profitzwecken wird vordergründig der Anschein von Freiheit und Diversität erzeugt. Auf der anderen Seite greift Playblack selbst auf diese Praxis zurück, um ihr eine zweite Bedeutung abzutrotzen: die

136 Playblack greift hier an einer Stelle verfremdend in das Ausgangsmaterial ein: Im Interview bezieht sich DJ Vlad bei diesen Worten nicht auf *Milli Vanilli*, sondern auf *Boney M.* Dementsprechend sagt er im Original nicht: „He finds *you* Caribbean people", sondern „he finds *four* Caribbean people" (vgl. https://www.youtube.com/watch?v=lqmO9VE0PuY, ca. 6:43). Durch diese (in der Theateraufführung kaum wahrnehmbare) Manipulation lösen sich auch die vermeintlichen Unebenheiten in Vlads Darstellung auf: Denn bei den Studioaufnehmen von *Milli Vanilli* war Farian selbst nicht als Sänger tätig, das war nur bei *Boney M.* der Fall – und auch nur dort gab es die Rolle eines Leadsängers. Zugleich liefert der Eingriff eine gewisse Erklärung für die vielen kurzen Boney M.-Einspieler, die es in dieser Szene gibt: Die Arbeit verschneidet die beiden Fälle gewissermaßen zu *einem* Fall – zu einem Casus Frank Farian.

eines betont spielerischen und lustvollen Sich-Behauptens in der aufoktroyierten Identität, wie es im Playback zu „Gotta go home“ zu beobachten ist. Die Form der Gegen-und Wieder-Aneignung zielt also nicht darauf ab, eine authentische schwarze Subjektivität in Szene zu setzen; sie dient in PLAYBLACK dazu, ein performatives Konstrukt von ‚Echtheit‘ aufs Spiel zu setzen – die parodistische Wiederholung als Mittel zur Unterbrechung einer freudlosen, vereinnahmenden Wiederholung.

„Ein bisschen Spaß muss sein“?

In allen vorangegangenen Inszenierungsanalysen wurde mehr oder weniger ausführlich auf Rezensionen, Interviews und anderes theaternahes Material eingegangen, um die Arbeiten im öffentlichen Diskurs zu situieren und verschiedene politische Perspektiven auf die jeweilige Art und Weise der Mobilisierung des Komischen aufzuzeigen. Auf PLAYBLACK ist dieser rekapitulierende Ansatz nicht in gleicher Weise anwendbar, da es hier nur wenig vergleichbares Material gibt, in dem sich ‚stöbern‘ ließe. Die ausführlichste mir bekannte Kritik zu Tischkaus Arbeit findet sich im Rahmen eines kurzen *taz*-Artikels über das Festival „25 Jahre Postdramatisches Theater“ am Berliner HAU, auf dem auch PLAYBLACK zu sehen war. Der Autor Tom Mustroph lobte darin die Präzision der verschiedenen Reenactments, die „fröhliches Erinnern beim Publikum“[137] erzeugt hätten, zeigte sich in der Bewertung der Aufführung und ihrer Wiederholungsästhetik aber letztlich zwiegespalten:

> „Playback“-Regisseurin Joanna Tischkau blieb leider vornehmlich eine schlaue Materialsammlerin. Sie ordnete aber nicht ein und scheute sich auch vor einer Positionierung dazu, ob Differenz für sie bereits Diskriminierung bedeutet oder sie hier noch begrifflich trennt.[138]

Das hier anklingende Bedürfnis nach *mehr* Einordnung ist ein denkbar schlechter Ausgangspunkt, um Tischkaus Verfahren der parodistischen Gegen-Aneignung einzuordnen. Selbst wenn die Aufführung es unterlassen würde, sich klar zu positionieren und die Grenzen zwischen unterschiedlichen Umgangsweisen mit Ethnizität scharf zu stellen, hat man dadurch

137 Mustroph: Das Recycle-Festival, S. 24.
138 Ebd.

noch nichts über das ‚schlaue Materialsammeln' als solches in Erfahrung gebracht – ganz zu schweigen von der Möglichkeit, dass der Witz der Aufführung exakt im Zusammentragen dieser Kipp-Momente liegen könnte.

Da PLAYBLACK zwar auf verschiedenen Festivals gastierte, aber dabei weitgehend unterhalb des Radars einer breiteren Theateröffentlichkeit stattgefunden hat, bietet sich an dieser Stelle ein Quervergleich an, um sich den politischen Implikationen des Prinzips einer unterbrechenden Wiederholung anzunähern. Denn es gibt eine Theaterarbeit, die ebenfalls auf dieses Mittel zurückgreift und die ironischerweise zu den meistbesprochenen und -gewürdigten der letzten Jahre zählt. Die Rede ist von Anta Helena Reckes „Schwarzkopie" von Anna-Sophie Mahlers MITTELREICH-Inszenierung an den Münchner Kammerspielen. In Reckes Regiedebüt aus dem Jahr 2017 wird Mahlers zwei Jahre ältere Bühnenadaption von Josef Bierbichlers gleichnamigem Familienroman über einen Seegasthof in der südbayrischen Provinz bis in kleinste Detail nachgestellt. So sind das Bühnenbild, die Abläufe, die Kostüme, der Text, die Musik, usw. in beiden Arbeiten weitgehend identisch. Der Unterschied besteht in der Hautfarbe der Akteure: Das weiße Bühnenpersonal der Vorlage wird in der „Schwarzkopie" gegen schwarze Darsteller*innen ausgetauscht, um auf den „problematischen Schein-Universalismus *weißer* Körper auf deutschen Bühnen"[139] aufmerksam zu machen. Dieser Kniff hinterfragt einerseits die Reichweite der dargestellten Geschichte (auf welchen Erfahrungshorizont, so Recke, beziehe sich etwa die in der Ausgangsinszenierung getätigte Aussage, man wisse nicht, was der Großvater im Krieg gemacht habe: wohl kaum auf ihren senegalesischen Großvater, der als Mitglied der französischen Armee in Deutschland stationiert war?[140]); andererseits geht es um die Kritik einer theatralen Repräsentationslogik, in der Weißsein die unmarkierte Norm ist, während schwarze Körper und Perspektiven entweder nicht oder bevorzugt als prekäre Existenzen, Geflüchtete und Fremde in Erscheinung treten.

Auch wenn Reckes Wiederaufführung von Mahlers Inszenierung nicht auf Anhieb von allen Kritiker*innen goutiert wurde – „Schwarz allein reicht nicht"[141], lautete etwa die ungnädige Überschrift in der *Süddeutschen Zeitung* –, wurde die Arbeit zum überwiegenden Teil als eine sehr sinnvolle und aufschlussreiche Intervention in die Routinen des Theaterbetriebs aufgefasst.

139 Recke: Uh Baby, S. 55.

140 Vgl. ebd., S. 56.

141 Fischer: Schwarz allein reicht nicht.

In einer Art Metakritik, die sich an der Herangehensweise anderer Rezensionen wie dem oben erwähnten SZ-Titel abarbeitete, gelangte Matthias Dell in seiner Besprechung von Reckes MITTELREICH-Aneignung zu dem provozierenden Schluss, die Redaktionen wären vielleicht gut beraten gewesen, statt Theaterkritiker*innen

> Kunstkritikerinnen in Reckes avanciertes Projekt zu schicken. Die hätten vermutlich nicht wie der Ochs vorm Scheunentor gestanden, weil Konzeptkunst in ihrem Fach eine Geschichte hat, weil Reckes Idee in der Linie von Arbeiten der ‚Appropriation Art' steht, von Elaine Sturtevant oder Sherrie Levine, und einen Resonanzraum mit lauter Großkünstlernamen wie Marcel Duchamps und Andy Warhol hinter sich weiß.[142]

Für Dell reiht sich Reckes „Schwarzkopie" in eine vielfältige Tradition von (neo-)avantgardistischen Wiederholungs- und Aneignungspraktiken ein, die sich bewusst auf andere Kunstwerke beziehen, um auf die ihnen zugrunde liegenden Produktions- und Rezeptionsmechanismen zu reflektieren und beispielsweise ihren Originalitätsanspruch infrage zu stellen.[143] Eine ganz ähnliche Beobachtung findet sich in Florian Malzachers Essay über politisches Gegenwartstheater, in dem Reckes MITTELREICH-Version an prominenter Stelle als „eines der überraschend wenigen Beispiele für *institutional critique* im Theater"[144] beschrieben wird. Reckes Aneignung von Mahlers Inszenierung, die beide an den Münchner Kammerspielen gezeigt wurden, konfrontiere das Theater auf bemerkenswerte Weise mit seinen institutionellen Leerstellen: „Es gibt nicht viele Häuser, die das öffentliche Untersuchen des eigenen Tuns zum Teil ihres Spielplans machen."[145]

Sowohl formal als auch inhaltlich sind sich Reckes „Schwarzkopie" und Tischkaus PLAYBLACK in vielen Punkten ungemein ähnlich. So kritisieren beide Arbeiten den Umgang mit schwarzen Körpern in einer weißen Dominanzkultur, greifen dazu auf das Mittel der Aneignung zurück und operieren in einem Spannungsfeld von Kopie und Abweichung. Beide Arbeiten unterbrechen dabei das, was sie wiederholen: Reckes MITTELREICH-Version

142 Dell: Finde den Unterschied.

143 Zur Appropriation Art siehe Rebbelmund: Appropriation Art; zu neo-avantgardistischen Wiederholungsverfahren in den performativen Künsten siehe Kalu: Ästhetik der Wiederholung.

144 Malzacher: Gesellschaftsspiele, S. 21.

145 Ebd.

interveniert durch Imitation in die Besetzungspraktiken und die Publikumsadressierung, die in der Vorlage wirksam sind; Tischkaus Aneignung der „Mini Playback Show" hingegen in die Stereotypisierungs- und Vereinnahmungsprozesse, die der Popmusik zu eigen sind. Zu diesen strukturellen Überstimmungen zwischen den beiden Arbeiten kommt hinzu, dass Recke und Tischkau seither in verschiedenen Konstellationen zusammengearbeitet haben. So wirkte Tischkau im Jahr 2019 als Choreographin in Reckes zweiter Regiearbeit Die Kränkungen der Menschheit mit, einer Art szenischem Essay über die ‚Entdeckung' von Weißsein als möglicher vierter Kränkung der Menschheit. Und im Jahr 2020 konzipierten die beiden gemeinsam mit Elisabeth Hampe und Frieder Blume das „Deutsche Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music", eine Ausstellungsinitiative, die in vielerlei Hinsicht wie das Nachfolgeprojekt zu Playblack anmutet. Anhand von Schallplatten, Fandevotionalien, Magazinen und anderen Objekten begibt sich das „DMSUBM" auf einen Streifzug durch schwarze deutsche Populärkultur, in dem auch *Milli Vanilli* und *Boney M.* erneut vorkommen.[146]

Die Kollaborationen zwischen Tischkau und Recke lassen es als evident erscheinen, dass die Gemeinsamkeiten zwischen Playblack und der Mittelreich-Kopie alles andere als Zufall sind. Auf den zweiten Blick fallen aber auch einige Unterschiede zwischen den beiden Arbeiten auf. Die offensichtliche Differenz besteht darin, auf *was* sich die Aneignungen jeweils beziehen: In Reckes Fall wird eine Romanadaption aus dem Bereich des Kunsttheaters wiederaufgeführt, während Tischkaus Arbeit das Format der „Mini Playback Show" sowie zahlreiche Musikvideos ehemaliger und mehr oder weniger aktueller Charts zitiert, imitiert und parodiert – allesamt Versatzstücke aus dem Kosmos von Massenkultur, Pop und Unterhaltung. In diesem Zusammenhang fällt auch auf, dass zwar beide Arbeiten durch Wiederholungsstrategien rassistische Repräsentationsprinzipien sichtbar machen, aber es entsprechend ihrer Gegenstände mit unterschiedlichen Verhältnissen von Ein- und Ausschluss zu tun haben. Der Ausgangspunkt der Mittelreich-Aneignung ist die fast vollständige Abwesenheit von schwarzen deutschen Positionen in der Institution Theater, während sich Playblack mit vielfältigen Konstellationen der Exotisierung, Stereotypisierung

146 Vgl. den Internetauftritt des „DMSUBM": http://www.dmsubm.de, abgerufen am 20.07.2021.

und Exploitation von Differenz in der deutschen und amerikanischen Popmusik auseinandersetzt.

Man könnte dies so auslegen, dass es sich bei den genannten Differenzen um eine Art implizite Arbeitsteilung handelt, die den zahlreichen Parallelen keinen Abbruch tut. Das würde bedeuten: Playblack und die „Schwarzkopie“ von Mittelreich beziehen sich zwar auf unterschiedliche Bereiche des Sozialen und verhandeln auch unterschiedliche Dinge, aber sie unterscheiden sich nicht entscheidend darin, *wie* und *wozu* sie es tun – in ihren Aneignungs- und Wiederholungsstrategien und in ihrem grundsätzlichen Anliegen. Während die Übereinstimmung in der künstlerisch-politischen Stoßrichtung unstrittig scheint, fallen bei genauerem Hinsehen durchaus unterschiedliche Vorgehensweisen auf: Die Mittel, die Tischkaus Arbeit aufruft, bewegen sich in einem Spektrum, das von liebevoller Hommage über parodistische Übertreibung bis hin zur karikaturesken Verzerrung reicht. Sie sind also überwiegend im Bereich des Komischen angesiedelt. Reckes Mittelreich-Aneignung beschreitet hingegen einen anderen Weg: Im Unterschied zu den verschiedenen und ostentativen Abweichungen, die in Playblack auffällig werden, wird im Fall der „Schwarzkopie“ einzig und allein die Besetzung ausgetauscht und auf anderweitige Eingriffe möglichst verzichtet. Diese formale Strenge verknüpft sich mit der objektiven Ironie, die im institutionenkritischen Gestus der Arbeit begründet liegt: Wenn die Wiederaufführung von Mahlers Mittelreich-Inszenierung innerhalb der Münchner Kammerspiele auf die Aporien ebendieser Institution reflektiert, dann geschieht der Vollzug der Kritik paradoxerweise im Einverständnis mit dem Kritisierten – und *vice versa* signalisiert die Kritik eine gewisse Anteilnahme am Kritisierten.[147]

Diese ironische Grundspannung, die der „Schwarzkopie“ zu eigen ist, bedeutet allerdings nicht, dass die Kritik an den universalistischen Geltungsansprüchen des Kunsttheaters und der sozialen Partikularität dieser Ansprüche nicht *ernst* gemeint sei. Recke hat sich explizit gegen Versuche

147 „Natürlich ist die Geste der Kopie in Schwarzer deutscher Besetzung eine Kritik an den unbedachten Ausschlussmechanismen die System Theater [sic] in Deutschland, aber eine Kritik, die das System wertschätzt und auch deshalb Zugehörigkeit einfordert“ (Müller: Kopie und Mehrwert). Für eine Problematisierung des ironischen Pakts zwischen *Institutional Critique* und der Institution Kunst am Beispiel Daniel Buren vgl. Bürger: Nach der Avantgarde, S. 13-15, sowie S. 85-95.

gewandt, die Umbesetzung auf eine bestimmte Weise zu verniedlichen und zu verharmlosen:

> Ich finde es schwierig, wenn Leute das Projekt belächeln, weil sie sich nicht vorstellen können, dass Schwarze Profis das gleiche machen können wie *weiße*. […] Ich finde es nicht schlimm, wenn jemand das Projekt lustig findet. In seiner Dreistigkeit liegt ja auch ein Witz. Wenn es aber jemand belächelt, dann versteht die Person unser Vorhaben als naiv, und das ist ein Problem.[148]

Das Problem, auf das Recke hier aufmerksam macht, entspricht ziemlich genau dem Gegensatz von Mit- und Auslachen, von Komik und Lächerlichkeit: Da in der Wiederaufführung von MITTELREICH mit schwarzen Schauspieler*innen durchaus ein Witz liegt, kann sie es gut nachvollziehen, wenn die Entlarvung der weißen Norm zu einem gewissen Vergnügen führt. Anders sieht es aber aus, wenn das Vorhaben auf eine überhebliche Art belächelt wird und den schwarzen Darsteller*innen implizit die Eignung fürs Theater abgesprochen wird – ausnahmsweise lustig, für den Ernstfall ungeeignet.[149] In diesem Fall schlägt das spielerische, konsequenzverminderte Moment der „Schwarzkopie" in eine hegemoniale Geste der Degradation und des Auf-Abstand-Haltens um, die das Anliegen der Kritik konterkariert.

Die hier gezogene Trennlinie zwischen einem herauf- und einem herabsetzenden Lachen macht auf einen weiteren Unterschied zwischen den beiden Arbeiten aufmerksam. Denn das Besondere an Tischkaus Arbeit ist, dass sie das *Verhältnis* dieser beiden Erfahrungsformen auslotet. Wenn Recke darauf insistiert, dass die von ihr angeleitete (und mit Zustimmung der Institution durchgeführte) Unterbrechung der institutionellen Routinen des Theaters kein harmloser Spaß sei, so handelt PLAYBLACK zu einem nicht unwesentlichen Teil von den gesellschaftlichen Voraussetzungen dieses Missverständnisses: die Aufführung geht nicht von einem Zustand weitgehender Unsichtbarkeit schwarzer Positionen aus, sondern wendet sich den limitierten, verzerrten und widersprüchlichen Vorstellungen von Diversität und Hybridität zu, die in Pop und Unterhaltung existieren.

148 Recke: Uh Baby, S. 57.

149 „Als im Haus allmählich bekannt wurde, dass ich diese Aneignung [von *Mittelreich*, H. R.] auf die Bühne bringe, entgegneten einige: ‚Hey, ich hab' gehört, dass du Mittelreich mit Flüchtlingen umbesetzen willst. Das ist ja lustig!'" (Recke: Uh Baby, S. 56).

Das Interesse für die politischen Kipp-Momente, die in diesem Kontext verborgen liegen, wird am deutlichsten in der Figur, die im Verlauf von Playblack als einzige von allen drei Performer*innen verkörpert wird: Dem Schlagersänger Roberto Blanco, der im Ankündigungstext zur Aufführung als „König Schwarzer Deutscher Unterhaltungskunst"[150] beschrieben wird. Blanco und sein Lied „Ein bisschen Spaß muss sein" (1972) sind so etwas wie Fixpunkte, auf die die Arbeit an verschiedenen Stellen immer wieder zurückkommt – bzw. auf die sie sich zurückgeworfen sieht. Bei den ersten beiden Szenen handelt es sich um zwei separate Playback-Auftritte zu „Ein bisschen Spaß muss sein", in denen zuerst Autrie und dann Reiner als Blanco-Verschnitt agieren. Beide treten in rotem Anzug mit eingenähtem weißem Hemd, schwarzer Hose und schwarzer Lockenperücke auf und untermalen mit schunkelnden Armbewegungen und aufgesetztem Lächeln den Gute-Laune-Gestus des Lieds: „Ein bisschen Spaß muss sein / Dann ist die Welt voll Sonnenschein / So gut wie wir uns heute verstehen / So soll es weitergehen".

Diese friedliche Unbeschwertheit wird in der dritten Szene mit Blanco-Bezug gezielt unterlaufen. Während erneut die rasselnden Anfangstöne von „Ein bisschen Spaß muss sein" ertönen, tritt Tischkau von hinten in besagtem Kostüm ins Bühnenhalbdunkel. Just an der Stelle im Lied, an der Blanco eigentlich zu singen beginnt, gibt es jedoch einen harten Bruch: Die Tonspur wechselt zu „Ich nehm dir alles weg" von Haftbefehl und Tischkau reißt sich mit einem Ruck Anzug und Hemd vom Leib, kurz darauf auch ihre Perücke. Mit äußerst aggressivem Gesichtsausdruck lippensynchronisiert sie den Track, der sich im Vergleich mit Blancos Schunkelnummer nicht ganz so harmonisch und harmlos ausnimmt: „Ich nehm dir alles weg / Die Schlüssel zu deinem Haus / Die Bitch, die du liebst / Den Mercedes, den du fährst".

Tischkaus abrupte Metamorphose vom Schlagersänger Blanco zum Gangsterrapper Haftbefehl überblendet zwei Formen von postmigrantischer Kulturproduktion, deren Grundstimmung kaum gegensätzlicher sein könnte. Auf der einen Seite die unbeschwerte Belustigung, auf der anderen Seite ein gewaltaffiner und jedenfalls konfrontativer Gestus des Sich-Durchboxens. Obwohl Blanco diesbezüglich wie ein idealtypisches Beispiel für gezähmte und verordnete Unterhaltung erscheint – nur ein *bisschen* Spaß, aber der *muss* sein –, geht es Playblack jedoch ersichtlich nicht darum, den Sänger vorzuführen. In der vierten und letzten Szene, in der es um

150 Schlachthaus Theater Bern: Programmheft.

Blanco geht, werden die Ambivalenzen dieser Figur mittels eines eingespielten Interviews verhandelt.[151] Erneut ist es Tischkau, die in der Rolle von Blanco agiert, wobei sie diesmal nicht im „Blanco-Kostüm“ auftritt, sondern sich im Verlauf des Interviews nach und nach die schwarze Hose, den roten Anzug mit eingenähtem weißem Hemd und die Lockenperücke anlegt. Dieser Ankleideprozess korrespondiert mit der Tonspur des Interviews, wo ebenfalls die öffentliche Rolle von Blanco und sein künstlerisches Selbstverständnis thematisiert werden. Als der von Reiner gemimte Moderator andeutet, dass die Medien in letzter Zeit über „einige Skandälchen“ berichtet hätten, hört man den von Tischkau lippensynchronisierten Blanco auf seinen Prominentenstatus verweisen: wenn man bekannt sei, dann sei man nun einmal immer auch ein „Arbeitgeber für viele kleine Journalisten“. Auf die Frage, welche Wünsche er angesichts seines 60-jährigen Bühnenjubiläums für die Zukunft hätte, antwortet Blanco, dass ihm 60 weitere Jahre auf der Bühne natürlich am liebsten wären, aber es würde ihm ausreichen, wenn es einfach so weitergehen würde. Er sei Entertainer und habe in der Unterhaltungsbranche bisher erfolgreich viele unterschiedliche Dinge gemacht, auf die freue er sich auch weiterhin: Auf Fernsehauftritte, Galas, Songs und Interviews wie dieses. „Aber“, so der Moderator in Anspielung auf Blancos bekanntestes Lied, „nervt das nicht irgendwann nach einer gewissen Zeit, immer wieder den gleichen Song singen zu müssen“? Blanco weist diesen Gedanken von sich: Es sei doch normal, dass die Leute immer gerne die Hits hören wollten, das sei bei ihm nicht anders als bei Michael Jackson. Er wäre undankbar, wenn er den Song nicht mehr gerne singen würde.

Dass Blanco sich hier mit Michael Jackson vergleicht, um seine Dienstleistungsmentalität zu rechtfertigen, hat in seiner Unangemessenheit etwas unfreiwillig Komisches an sich: Der Schlägersänger füllt keine Konzerthallen, er tingelt vornehmlich durch Betriebsfeste, Jahrmärkte, Einkaufszentren und Ladeneröffnungen und verkauft dort, wie es in einem *Spiegel*-Porträt zu Blanco aus dem Jahr 1997 heißt, „den Deutschen, was sie unter südamerikanischer Lebensfreude verstehen“[152]. Allerdings erinnert Blancos konformistischer Verweis auf die Marktlogik, der er genauso unterworfen sei wie der *King of Pop*, daran, dass man das Angebot nicht getrennt von der Nachfrage betrachten sollte. Denn die Rolle, die Blanco als „Deutschlands

151 Es handelt sich um Ausschnitte aus „So-Talk Roberto Blanco“, URL: https://www.youtube.com/watch?v=z0YU_IZDH0s, abgerufen am 20.07.2021.

152 Tuma: Arbeiten im Akkord.

bekanntester Schwarzer"[153] in der weißen Mehrheitsgesellschaft spielt, sagt mindestens genauso viel über das Publikum aus, wie über den, der sie spielt: wer etwas über hegemoniale Ein- und Ausschlussverhältnisse und den aktuellen Stand der Auseinandersetzungen um Rassismus, Ethnizität und *political correctness* in Erfahrung bringen will, der kommt schwerlich an ihm vorbei. So ist Blanco – der von sich selbst sagt, nie persönlich Erfahrungen mit Rassismus gemacht zu haben und dass ihm seine Hautfarbe bei seiner Karriere sehr geholfen habe[154] – in den entsprechenden Auseinandersetzungen ein wiederkehrender Bezugspunkt. Im Jahr 2015 fiel dem Bayerischen Innenminister Joachim Herrmann in einer Talkshow als Beispiel für ‚gelungene' Integration neben einigen Fußballspielern von Bayern München unter anderen Roberto Blanco ein; dieser sei ein „wunderbarer N[****]", der den meisten Deutschen immer wunderbar gefallen habe. Die Kritik an dieser rassistischen Sprechweise führte zu einer wochenlangen Debatte – teilweise über den beleidigenden und herabsetzenden Gehalt des N-Wortes, vornehmlich aber über die unvermeidliche Frage, was man in Deutschland eigentlich noch sagen dürfe.[155]

Ein anderes Beispiel für die Reflexe, die der schwarze Schlagersänger im rassistischen Alltagsbewusstsein auslöst, findet sich in einem Artikel von Bernd Graff für die Medienseite der *Süddeutschen Zeitung* aus dem Jahr 2019. Anlässlich des 40-jährigen Jubiläums des Satiremagazins *titanic* verlautbarte Graff, dass das Heft zu Zeiten der alten BRD sehr kompromisslose Satire gemacht hätte und sich damals Dinge getraut hätte, die man „heute auf dem Minenfeld der Political Correctness weiträumig umfahren würde"[156]. Als Beispiel für diese frühere Lust am Tabubruch verwies er auf eine *titanic*-Ausgabe mit Roberto Blanco auf dem Titel: „Der Vorschlag zur Bundespräsidentenwahl: ‚Warum nicht mal ein N[****]?', der Roberto Blanco zeigte (Oktober 2003), käme nicht einmal mehr in den Möglichkeitspool für einen Titel-Entwurf"[157]. Dieses vergiftete Lob blieb von Seiten der *titanic* nicht unbemerkt, die Graffs Argumentation in der darauffolgenden Ausgabe in der Rubrik „Humorkritik" energisch zurückwies. Dieser habe nicht verstanden

153 Ebd.
154 Vgl. Jakat: Stolz auf meine Hautfarbe.
155 Zu dieser Debatte und der darin auffällig werdenden Faszination des ‚N-Wortes' vgl. Dell: Das N-Wort.
156 Graff: 40 Jahre Titanic.
157 Ebd.

oder wolle nicht verstehen, dass der Gebrauch des N-Wortes im besagten Titel nichts mit einer vorsätzlichen Verletzung von politischer Korrektheit zu tun gehabt habe:

> Zwar steckt der Witz tatsächlich im N-Wort, wie die Austauschprobe aufs Exempel beweist: ‚Warum nicht mal ein Schwarzer?' Doch besteht der als mustergültig satirischer exakt darin, dass Leute, die der Volksmund N[****] nennt, ipso facto nicht Bundespräsident werden. Der selbe Witz würde heute, wo die Vokabel nicht mehr ganz so gängig ist, der PC-Vorwurf dafür umso gängiger, sich auf die genau andere, nämlich die Seite derer schlagen, die Ressentiment mit Anarchie verwechseln.[158]

Man kann sich darüber streiten, inwieweit die Verwendung von diskriminierendem Vokabular zum vorgeblichen Zweck, den rassistischen *Status quo* der deutschen Politik vorzuführen, im Jahr 2003 eine ‚mustergültige' Satire war – oder ob der Spruch es dem angesprochenen ‚Volksmund' nicht generell zu leicht macht, sich in der Absurdität des Gedankens eines schwarzen Bundespräsidenten bestätigt zu sehen. Die Aussage, dass die Wiederholung eines solches Witzes unter heutigen Bedingungen nichts Subversives an sich hätte, sondern ein ressentimentgeladener Akt wäre, der rassistisches Lächerlich-Machen mit komischer Provokation gleichsetzen würde, bleibt davon unbenommen. So oder so zeigt das Beispiel, dass PLAYBLACK sich mit Blanco einen Fixpunkt ausgewählt hat, der im politischen Ringen um die Grenzverläufe von harmlosem Spaß, offener Diskriminierung und satirischer Kritik von nicht unerheblicher Bedeutung ist. Die überaffirmierende Ernennung Blancos zum ‚König Schwarzer Deutscher Unterhaltungskunst' macht deutlich, wo die Unterschiede zu Reckes „Schwarzkopie" liegen: Während dort an ein Publikum appelliert wird, dass die Ernsthaftigkeit in der gewitzten Auswechslung der MITTELREICH-Besetzung zu erkennen vermag, solidarisiert sich Tischkau auf nicht ganz ernstgemeinte Weise mit einer vermeintlichen Witzfigur, die sich bereits einen Platz im ideologischen Repertoire ergattert hat.

Insofern zeigt sich, dass zwischen den beiden Arbeiten zwar kein politischer Gegensatz besteht, es sich aber trotzdem um zwei unterschiedliche Modelle von politischem Theater handelt – und um zwei unterschiedliche Ansätze, auf die politischen Widersprüche der Institution Theater aufmerksam zu

158 Mentz: Humorkritik (2019), S. 48.

machen. Die Aneignung von MITTELREICH führt in pointierter Weise vor, wie fundamental das Kunsttheater gegenwärtig an seinem tradierten Anspruch scheitert, als Spiegel der Gesellschaft zu fungieren – wobei nicht auszuschließen ist, dass mit der „Schwarzkopie" zwar die Selbstbespiegelung des weißen Blicks aufgebrochen wird, aber nicht die Larmoyanz eines um sich selbst kreisenden Theaterbetriebs. Der Ansatz von PLAYBLACK ist ein anderer. Die ‚schlaue Materialsammlerin', als die Tom Mustroph Joana Tischkau apostrophierte, trägt aus den Wiederholungschleifen der Popmusik und der Massenkultur gleichsam die Splitter eines zerbrochenen Spiegels zusammen. Tischkaus Arbeit zeigt, wie ‚scharfkantig' dieses scheinbar harmlose Material ist und wie Hybridisierung, Vereinnahmung und Exklusion darin zusammentreffen. Zugleich aber – und dies ist das Vorrecht der Komödie – gibt sie Hoffnung, dass in diesem glitzernden Haufen ein soziales Ganzes zu finden ist.

7 Fazit

> Vielleicht sagen sie uns endlich, worauf ihr Auflisten von Analogien zwischen Theater und Politik hinauslaufen soll? Dass die Politik Theater ist? Sie haben selbst bemerkt, dass das zu romantisch wäre, um als Schlussfolgerung zu gelten.[1]

Die nicht ganz ernst gemeinte Frage, die Alain Badiou hier in seiner *Rhapsodie für das Theater* aufwirft, um die darin von ihm beschriebenen Isomorphien von Staat, Politik und Theater auf den Prüfstand zu stellen, stellt sich auch am Ende vorliegender Studie, die dieses Verfahren nachgerade auf die Spitze getrieben hat. So mag eine Kurzzusammenfassung der einzelnen Kapitel für manche wie eine bloße Auflistung von Ähnlichkeits- und Verwandtschaftsbeziehungen klingen, die zwischen Komischem und Politischem, Theater und Gesellschaft bestehen: Die Ausgangsbeobachtung war, dass sich der Streit um die politischen Potentiale von postmigrantischen und rassismuskritischen Theaterarbeiten an der Bewertung des Verhältnisses von Mit- und Auslachen entzündet. Die daraus entwickelte These lautete, dass die Differenz von Komik und Lächerlichkeit in einem unvermutet engen Zusammenhang mit den Fragestellungen einer postfundamentalistischen Hegemonietheorie und der linksheideggerianischen Unterscheidung von Politik und Politischem steht. Woher diese Parallelen zwischen komischer und politischer Differenz, politischer Ontologie und Komiktheorie rühren, wurde in ideen- und begriffsgeschichtlicher Perspektive an den Positionen von Platon, Aristoteles, Hobbes, Shaftesbury sowie am Paradigmenwechsel vom Lächerlichen zum Komischen erörtert. Michail Bachtin und Theodor W. Adorno wurden als Pole einer postfundamentalistischen Komiktheorie eingeführt, die diesen Paradigmenwechsel als Verlust eines subversiv-anarchischen Karnevalslachens und als verstecktes Nachleben des Lächerlichen unter kulturindustriellen Bedingungen verhandeln. In kritischem Anschluss an das Leipziger Theatralitätsmodell wurde herausgearbeitet, wie in den alltagstheatralen Grabenkämpfen um ethnocodierte Komik, Deutungshoheit und *political correctness* eine genuine Verwandtschaft von Humor und Hegemonie, ästhetischen Geschmacksfragen und sozialen Machtverhältnissen auffällig wird. Die Auswirkungen dieser Auseinandersetzungen auf das Kunsttheater

1 Badiou: Rhapsodie, S. 35.

wurden an zwei Klassikern des postmigrantischen Theaters untersucht, die mit ihrem konflikt- respektive gemeinschaftsorientierten Einsatz des Komischen zugleich exemplarisch für zwei Grundformen von politischem Theater stehen. Und schließlich ging es um zwei Theaterarbeiten, die sich mit Mitteln des Komischen gesellschaftlichen und ästhetischen Konstellationen von Regel und Ausnahme widmen und auf eine Unterbrechung von antagonistischen und hegemonialen Erfahrungshorizonten zielen.

Während Badiou seine Frage in der *Rhapsodie* mit der griffigen Formel beantwortet, das Theater sei „figurative Wiederanknüpfung an die Politik"[2], möchte ich für einen Moment von der Kategorie des Politischen abstrahieren und zunächst rekapitulieren, wie sie ins Spiel gekommen ist. Betrachtet man die von mir versammelten Theaterarbeiten einmal ohne diese Analogien, dann steht ein vielfältiger, aber auch herausfordernder Gegenstand vor uns: Die komischen Inszenierungsstrategien in den von mir analysierten Beispielen erlauben (und erfordern) es, sich auch mit den von ihnen vergegenwärtigten Aufführungskonventionen, ästhetischen Erwartungshaltungen und migrationsgesellschaftlichen Wissenshorizonten auseinanderzusetzen. Mit Blick auf die in den letzten Jahren verstärkt geführte Methodendebatte[3] in der Theaterwissenschaft gibt es hier etwas, das von sich aus bereits nach einer Erweiterung oder Ergänzung der klassischen Aufführungsanalyse verlangt: Da Komik aus einem dynamischen Zusammenspiel von sinnlicher Materialität und symbolischer Verfasstheit resultiert, lässt sich gerade ihr „weder durch hermeneutische und neutralisierte Repräsentationsanalysen noch durch singuläre Erfahrungsberichte"[4] beikommen. Sinnvoll erscheint aber nicht nur eine Verknüpfung von semiotischen und phänomenologischen Ansätzen, wie sie Adam Czirak hier einfordert, sondern auch eine Untersuchungsperspektive, die sich auf eine kollektive Erfahrungsebene bezieht. Komische Situationen gehören zu den wenigen Momenten im Theater, in denen die Dynamiken und Selbstverständigungsprozesse, die innerhalb der abstrakten Entität des Publikums wirksam sind, eine recht konkrete Ausdrucksform finden. Deren Grundzüge habe ich in diesem Buch oft genug beschrieben:

2 Ebd., S. 36.

3 Zum aktuellen Stand dieser Debatte vgl. Balme/Szymanski-Düll: Methoden der Theaterwissenschaft; Wihstutz/Hoesch: Neue Methoden. Zur Notwendigkeit einer Erweiterung der Aufführungsanalyse vgl. auch Kolesch/Warstat: Poly-Perspectival Performance Analysis.

4 Czirak: Partizipation der Blicke, S. 292.

Im gemeinsamen Lachen begegnet uns einerseits eine ephemere Form des Zusammenhalts, in der sich die beteiligten Zuschauer*innen ihrer geteilten Wahrnehmung(-sirritation) versichern, andererseits ein Mittel zur kollektiven Distanznahme und Subversion – z. B. von ethnocodierten Stereotypen.

Mein analytischer Einsatzpunkt bestand diesbezüglich weniger in den konkreten Reaktionen im Hier und Jetzt der Aufführung, sondern im diskursiven Nachleben von komischen Situationen. Dies hat auch mit einer performativen Eigenheit des Komischen zu tun: Komische Darstellungsformen spielen mit den Grenzen des Verstehens und sind oft die gezielte Verweigerung eines inhärent ernsten Diskurses. Umso interessanter erscheint die Frage, ob und wie sie in der Öffentlichkeit rezipiert und also wieder in übergeordnete ‚Signifikantenketten' übersetzt werden – oder ob sie diese gar nachhaltig in Unruhe zu versetzen vermögen. Sobald man nun beginnt, sich mit den entsprechenden Dynamiken im Aufführungskontext auseinanderzusetzen, stößt man schnell auf Restbestände der traditionellen Vorurteile gegenüber der Komödie. Vermischt mit altbekannten Distinktionsbedürfnissen gegenüber Boulevardtheater und Kabarett, wie sie Pierre Bourdieu den avantgardistischen Theatermilieus seinerzeit in *Die feinen Unterschiede* aufzeigte[5], äußern sie sich im Feld von Theater und Migration in einer ganz bestimmten rhetorischen Figur. Der humoristische oder satirische Bezug auf ethnische, kulturelle und nationale Differenzierungspraktiken wird zu einer Steilvorlage, um über allgemeinere Bedenken gegenüber der Verhandlung dieser Fragen im Theater zu sprechen: dass es um nichts anderes gehe als die Selbstbestätigung einer abgeschotteten, um sich selbst kreisenden ‚Community'; dass es sich um eine gehässige und selbstgerechtete Form der Kritik handele, die in Wahrheit keineswegs besser sei als das Kritisierte; dass die künstlerischen Strategien nicht innovativ genug und allesamt recht harmlos seien, etc.

Wie im Verlauf der Untersuchung deutlich geworden ist, gibt es hierzu eine Gegenbewegung, die umgekehrt ihre Wertschätzung für dieses Theater an komische Darstellungsformen bindet – und dementsprechend eher die Fähigkeit zur Selbstironie, zur polemischen Zuspitzung oder zur absurden Sinnverweigerung herausstellt. Diese gegenläufigen Diskursivierungen wären selbst dann eine Herausforderung, wenn man sich auf die Ebene der Aufführung beschränken würde: Das schiere Interesse für Komik im postmigrantischen Theater kann unter diesen Umständen bereits als eine

5 Vgl. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 367-373.

Bestätigung von gewissen Vorwürfen gegen dieses Theater aufgefasst werden; und *vice versa* sollte der Tatsache Rechnung getragen werden, dass die komischen Situationen keineswegs für alle Zuschauer*innen auch notwendigerweise komisch wirken – und dass, obwohl die komische Wirkungsabsicht durchaus als solche erkannt wurde.

Der aktuelle Stand der Komikforschung bietet kaum Anhaltspunkte, sich gewinnbringend mit diesen kollektiven Dynamiken auseinanderzusetzen. Grob gesagt, existieren zwei unterschiedliche Ansätze, mit der Frage nach den Wirkweisen des Komischen umzugehen: Der eine zeichnet sich durch eine gewisse ‚Theoriemüdigkeit' aus und bescheidet sich mit der Anwendung der drei großen Erklärungsansätze der Komiktheorie – fragt also vorwiegend danach, auf *was* sich Überlegenheit, Entlastung und Inkongruenz in unterschiedlichen sozialen Kontexten jeweils beziehen. Der andere ergreift gleichsam die Flucht nach vorn und geht von einem *unentscheidbaren* Verhältnis zwischen den ein- und ausschließenden, herauf- und herabsetzenden Dimensionen des Komischen aus, meist verbunden mit einer klaren Vorliebe für Formen von Komik, in denen diese Unentscheidbarkeit als solche thematisch wird.

Keine dieser beiden Perspektiven war und ist darauf anwendbar, wie Komik im Umfeld des postmigrantischen Theaters wahrgenommen und gedeutet wird. Wir haben es hier nicht mit einem Nebeneinander von verschiedenen Erfahrungsdimensionen zu tun, sondern mit unterschiedlichen Auffassungen darüber, *wie* sich diese Dimensionen zueinander verhalten. Auch die vielbeschworene Unergründlichkeit und Bodenlosigkeit des Komischen passt nicht. Hier ist rein gar nichts ‚unentscheidbar', vielmehr geht es um *strittige* Urteile und Entscheidungen, die – wie etwa in VERRÜCKTES BLUT – mitunter in ein- und derselben komischen Situation getroffen werden.

In dieser Konstellation lag der systematische Anknüpfungspunkt zu Oliver Marcharts Relektüre der postfundamentalistischen Theorien des Politischen, wo die Rede von der politischen Differenz eine ähnliche Aporie ins Visier nimmt: Dass die Fundamente der Gesellschaft radikal ungewiss und brüchig erscheinen, bedeute weder, dass keine Gründungsversuche mehr möglich sind, noch müsse es heißen, dass die eingeschliffenen Routinen der Politik das letzte Wort haben. In den Blick rücken die pluralen, kontingenten Neugründungen des Politischen, die auf ein ‚Wechselspiel' von Ontischem und Ontologischem zurückgeführt werden. Insbesondere für die von Gramscis Hegemonietheorie beeinflussten Spielarten des Postfundamentalismus

heißt dies auch, dass sich das Politische keineswegs auf Parlamentsreden und Ministerialbeschlüsse beschränkt, sondern die gesamte Gesellschaft durchzieht und nicht zuletzt im sozialen Alltag ständig anzutreffen ist.

Gerade dieser letzte Punkt hat sich für die Idee einer postfundamentalistischen Theorie des Komischen als besonders plausibel und ergiebig erwiesen. Denn auch Komik ist kein Phänomen, das uns nur im (Gegenwarts-)Theater begegnet, im Gegenteil: Komik, Lachen und Humor sind nicht nur in anderen Künsten und Medien mindestens ebenso verbreitet wie im Theater, sie sind eine lebensweltliche Praxis und grundlegender Bestandteil sozialer Interaktion. Das Komische ist ein schlagendes Beispiel für die „Wucherungen des Theatralen im Gewebe der Gesellschaft"[6], denen die theaterwissenschaftliche Theatralitätsforschung ihre Aufmerksamkeit schenkt. In der Diskussion um politisches Theater hingegen hat dieser Zug des postfundamentalistischen Denkens kurioserweise so gut wie keine Rolle gespielt: Die Rezeption der politischen Differenz war sehr daran interessiert, ob und wie ‚die' Institution Theater ‚das' Politische sichtbar machen kann – aber nicht an den vielfältigen und umstrittenen Instituierungen des Theatralen, wie sie im Kapitel 4 in Bezug auf Fragen des Lächerlichen angerissen wurden.

Der Blick über den Tellerrand des Kunsttheaters hinaus bedeutet nicht, sich ganz von den klassischen Fragen nach politischem Theater und dem Politischen im Theater abzuwenden, sondern erscheint als sinnvoller Zwischenschritt, um die vorhandenen Antwortversuche auf diese Fragen einordnen zu können. So stehen die ausgewählten Inszenierungen und ihre Rezeption im Theaterdiskurs alle in einem direkten oder indirekten Zusammenhang mit der spürbaren Zunahme von öffentlichen Kontroversen über den Umgang mit Komik sowie den Debatten um *political correctness,* Identitätspolitik und *cancel culture,* etc. Es handelt sich gleichsam um unterschiedliche Entwürfe, inwieweit das Theater in seiner heutigen Form als Verstärker solcher Dynamiken dienen kann und soll, oder ob es nicht vielmehr ein Störsender oder ein Fels in der Brandung sein könnte oder sollte: Die Aufführungen des postmigrantischen Theaters adressieren das Medium des Theaters in erster Linie als Instrument einer gegenhegemonialen Anstrengung; Falk Richter versucht sich in Am Königsweg an einer etwas megalomanischen Verknüpfung von sehr unterschiedlichen Tendenzen politischen Theaters, während in Playblack das Konzept einer unterbrechenden Wiederholung von gesellschaftlichen Performanzen im Vordergrund steht.

6 Schramm: Karneval des Denkens, S. 9.

Während die Beschäftigung mit den impliziten und expliziten (Neu-)Verortungen der Institution Theater in einer theatralen Gesellschaft unmittelbar an die Grundgedanken des Postfundamentalismus anschließt, habe ich mich in dieser Studie von einer anderen dortigen These distanziert: Der Behauptung eines „Primat[s] des Politischen gegenüber dem Sozialen und der Gesellschaft“[7], die in der Regel gleichbedeutend ist mit der Verabsolutierung und Enthistorisierung von Kategorien wie Konflikt, Antagonismus und Hegemonie. Eine postfundamentalistische Theorie des Komischen, die von einem solchen Primat des Politischen ausgehen würde, wäre eine Kriegstheorie des Komischen, in der letztlich alle Komik in der sozialen Konstruktion eines ‚Wir‘ auf Kosten eines ‚Sie‘ aufginge. Anstatt das Komische zum Hilfspolizisten des Politischen zu degradieren, erlaubt die Denkfigur einer komischen Differenz auch, den von der politischen Ontologie erhobenen „Anspruch auf die traditionelle Rolle einer *prima philosophia*“[8] mit einem Lächeln zurückzuweisen – im Komischen begegnet uns ein dem Politischen ebenbürtiges, nicht minder ‚aufwühlendes‘ Prinzip, mit der Kontingenz des Sozialen umzugehen.

Niemand hat dieses Spannungsverhältnis zwischen Komischem und Politischem wohl schöner auf den Punkt gebracht als Helmuth Plessner, der in seiner Studie *Lachen und Weinen* die Definition des Komischen als Persiflage auf Carl Schmitts Begriff des Politischen angelegt hat.[9] Dabei stellt Plessner die von Schmitt beschworene Vorrangstellung und Eigenständigkeit des Freund-Feind-Kriteriums gegenüber wirtschaftlichen, ästhetischen, moralischen Kriterien durch eine parodistische Übertragung auf das Komische infrage:

> Das Komische ist kein logischer, kein ethischer, kein (im engeren Sinne) ästhetischer Konflikt, es hat mit den Alternativen Wahr-Falsch, Gut-Böse, Schön-Hässlich nichts zu tun; sie können in ihm aufscheinen, aber es geht in ihnen nicht auf. Komik gehört der Ebene an, auf die alle Normierungen spezieller Art zurückweisen: die Ebene, in der sich der Mensch als solcher und im Ganzen in der Welt und gegen die Welt behauptet. Sein Irgendwo-Irgendwann-Darinstehen, d. h. seine exzentrische Position, ermöglicht ihm, sich und seine Welt, in der er zu Hause ist und auf die er sich versteht, als begrenzt und offen zugleich zu nehmen, vertraut und fremd, sinnvoll und widersinnig.[10]

7 Marchart: Die politische Differenz, S. 363.
8 Ebd., S. 364.
9 Vgl. Eßbach: Verabschieden oder retten, S. 78.
10 Plessner: Lachen und Weinen, S. 303f.

Der entscheidende Punkt sind hier die Konstruktionen ‚begrenzt *und* offen', ‚vertraut *und* fremd' – Erfahrungsdimensionen, die Plessners Verständnis des Komischen als unvereinbar mit Schmitts Argumentation ausweisen, bei dem die raunende Rede vom ‚Feind' auf die Aussonderung und Tötung des Fremden hinausläuft.[11] Während Plessner diese kategoriale Eigenständigkeit des Komischen hier aus seiner anthropologischen Maxime der exzentrischen Positionalität des Menschen begründet, habe ich sie als eine historische Abgrenzungsbewegung ins Auge gefasst. Ausgehend vom Dreischritt Platon/Aristoteles – Hobbes – Shaftesbury wurde deutlich, dass Komiktheorien den Gegensatz von dissoziativen und assoziativen Theorien des Politischen nicht nur in sich abbilden, sondern ein zentraler Austragungsort dieses Gegensatzes sind: Die Zurückdrängung der Kategorie des schlechthin Lächerlichen und die Übersiedelung des Komischen aus dem Theater in die ästhetische Erfahrung sind konstitutive Bestandteile einer postfundamentalistischen Einrichtung von Gesellschaft.

Dass ich meine Argumentation von diesem Paradigmenwechsel her entwickelt habe, lädt zu mindestens zwei Einwänden oder Missverständnissen ein: Ein erster Kritikpunkt an dieser Vorgehensweise könnte sein, dass durch den Bezug auf die heitere Aufklärung ein eurozentristischer Denkhorizont reproduziert wird, wo doch in meinem Untersuchungsbereich gerade dessen Infragestellung zu beobachten ist. Anstatt sich mit einem (ur-)alten, weißen Mann wie Shaftesbury und seinem Humorverständnis aufzuhalten, hätte man sich besser an Positionen und Kategorien halten sollen, die gar nicht erst in dieser Traditionslinie stehen. Ein zweiter denkbarer Vorbehalt ist eher historiographischer Natur und könnte lauten, dass dieser Ansatz nicht nur viele wichtige Theorien und Spielarten des Komischen ausklammere, sondern einer Logik ‚großer Umbrüche' verhaftet sei, von denen bei genauerem Hinsehen meist nur wenig übrig bleibe. Auch für die bürgerliche Lachkultur darf angenommen werden: „die moderne Welt [hat es] nie gegeben, das

11 „Der politische Feind braucht nicht moralisch böse, er braucht nicht hässlich zu sein; er muss nicht als wirtschaftlicher Konkurrent auftreten, und es kann vielleicht sogar vorteilhaft scheinen, mit ihm Geschäfte zu machen. Er ist eben der andere, der Fremde, und es genügt zu seinem Wesen, dass er in einem besonders intensiven Sinne existentiell etwas anderes und Fremdes ist […]" (Schmitt: Der Begriff des Politischen, S. 26); „Die Begriffe Freund, Feind und Kampf erhalten ihren realen Sinn dadurch, dass sie insbesondere auf die reale Möglichkeit der physischen Tötung Bezug haben und behalten (ebd., S. 31).

heißt, sie hat nie ausschließlich nach den Regeln ihrer offiziellen Verfassung funktioniert".[12]

Ich kann und will diesen Kritikpunkten, die auf den performativen Konstruktcharakter von (Lach-)Geschichte abzielen, nicht widersprechen; denn die Rede vom dysfunktionalen, fiktiven Charakter des Komischen scheint nicht weit weg davon, wie ich den Topos der komischen Differenz in dieser Arbeit verwendet habe. Der Bezug auf die aufklärerischen Abgrenzungsbemühungen von Komischem und Lächerlichem, von Mit- und Auslachen folgt nicht zuletzt einer (sprach-)pragmatischen Überlegung: Ihre Relevanz für heutige Diskurse erwächst nicht aus großen, unsichtbaren Kontinuitäten, sondern aus alltäglichen Begriffen wie Witz, Humor und Komik, die im 18. Jahrhundert ihre bis heute gültige Prägung erhalten haben. Diesbezüglich ist bis zu einem gewissen Grad sogar unerheblich, inwiefern der kulturelle Paradigmenwechsel vom Lächerlichen zum Komischen überhaupt stattgefunden hat; es reicht, dass die heute verfügbaren und gebräuchlichen Begriffe des Komischen implizit so tun, als ob er sich ereignet hätte.

Ein Gewährsmann hierfür findet sich in Walter Benjamin, der den Neutralitäts- und Vollständigkeitsanspruch des Historismus in seinen geschichtsphilosophischen Thesen energisch zurückgewiesen hat: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, ‚wie es denn eigentlich gewesen ist'"[13]. Vielmehr, so Benjamin, müsse der historische Materialismus seine Anstrengungen darauf richten, „die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen"[14]. In den heutigen Debatten um das verletzende Potential von ethnocodierter Komik droht der Konformismus, den Sinn von Unterscheidungen wie Mit- und Auslachen, *humour* und *ridicule*, Komik und Lächerlichkeit zu vernebeln: Das Recht, die Dinge einem *test of ridicule* zu unterziehen, war bei Shaftesbury gerade nicht als Freibrief für Aggression und Respektlosigkeit beschrieben worden, sondern als eine Ausweitung der Idee eines reflexiv-gezähmten, nützlichen Lachens über den Theaterrahmen hinaus. Anstatt das Paradigma des Komischen lediglich auf ein Macht- und Verschleierungsinstrument der bürgerlichen Aufklärung zu reduzieren, scheint es nicht zuletzt strategisch sinnvoller, dieses Prüfverfahren für sich zu reklamieren und auf die un(ein)gelösten Versprechen und Widersprüche aufmerksam zu machen, die hier

12 Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 55.
13 Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen, S. 81.
14 Ebd., S. 82.

am Werk sind. Wie das aussehen könnte, dafür stehen die Positionen von Bachtin und Adorno: Die eine Komiktheorie übt sich in strikter Solidarität mit dem Lächerlichen und begrüßt die Verkehrung und Hybridisierung des *common sense* freudig als utopischen Vorschein einer nicht-hegemonialen Einrichtung des Sozialen, die andere übt sich in konsequenter Kritik an Formen des Komischen, die ihr herabsetzendes und affirmatives Potential verleugnen. Legt man diese beiden Ansätze übereinander, zeichnen sich die Umrisse einer postfundamentalistischen Theorie und Praxis des Komischen ab, die keine positive Identität für sich beansprucht, sondern aus der bestimmten Negation des Lächerlichen resultiert: kein universalistischer Geltungsanspruch und auch kein modernistischer Fortschrittsmythos, sondern ein Ethos „antipartikularer Solidarität"[15] und die Zurückweisung von antimodernen Versuchungen, das Projekt der Grenzbestimmung von Komik und Lächerlichkeit für gescheitert, nichtig oder beendet zu erklären. Die karnevalesken Züge der Migrationsgesellschaft, die verstärkten Widerstände gegen rassistischen Humor und nicht zuletzt die zunehmende Involvierung des Kunsttheaters in diese Entwicklungen lassen vermuten: Nichts ist vorbei. Vielleicht hat es gerade erst angefangen.

15 Dath/Kirchner: Der Implex, S. 191.

Literatur

Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: Briefwechsel 1928-1940. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

Adorno, Theodor W.: „Anmerkungen zum Sozialen Konflikt heute“, gemeinsam mit Ursula Jaerisch. – In: Ders.: Soziologische Schriften I. Gesammelte Schriften. Band 8. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 177-195.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Band 7. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

Adorno, Theodor W.: „Gesellschaft“. – In: Ders.: Soziologische Schriften I. Gesammelte Schriften. Band 8. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 9-19.

Adorno, Theodor W.: „Ist die Kunst heiter?“. – In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Band 11. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 599-606.

Adorno, Theodor W: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. – In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 4. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften. Band 6. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

Adorno, Theodor W.: „Résumé über Kulturindustrie“. – In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte. Anhang. Gesammelte Schriften. Band 10.1 Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 337-345.

Adorno, Theodor W.: „Sittlichkeit und Kriminalität“. – In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Band 11. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 367-387.

Adorno, Theodor W.: „Versuch, das Endspiel zu verstehen“. – In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Band. 11. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 281-321.

Adorno, Theodor W.: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel. – In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 5. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

Agamben, Giorgio: Ausnahmezustand. Homo Sacer II. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.

Ahmed, Sara: „Affective Economies". – In: Social Text 79, Vol. 22/2 (2004), S. 117-139.

Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus/Michaeler, Matthias: „Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien". – In: Alkemeyer, Thomas/Schürmann, Volker/Volbers, Jörg (Hrsg.): Praxis denken. Konzepte und Kritik. Wiesbaden: Springer 2015, S. 25-50.

Analyse und Kritik: Sonderbeilage Critical Whiteness (Herbst 2013). URL: https://www.akweb.de/wp-content/uploads/2020/08/sonderbeilage_cw.pdf.

Annuß, Evelyn: Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens. München: Fink 2005.

Annuß, Evelyn: „Theater und Populismus". – In: Teutsch, Susanne (Hrsg.): ‚Was zu fürchten vorgegeben wird'. Alterität und Xenophobie. Wien: Praesens 2019, S. 226-236.

Arendt, Hannah: Das Urteilen. München: Piper 2017.

Arendt, Hannah: Vita Activa oder Vom tätigen Leben. München: Piper 2018.

Aristoteles: Politik. Übersetzt von Olof Gigon. München: dtv 1973.

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2017.

Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam 2018.

Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam 2019.

Arndt, Verena: „‚Wir sind nicht mehr der Inbegriff des Bösen!': Ko-Erinnerung in Yael Ronens Theaterabend *Common Ground*". – In: Henke, Daniela/Vanassche, Tom (Hrsg.): Ko-Erinnerung. Grenzen, Herausforderungen und Perspektiven des neueren Shoah-Gedenkens. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 157-174.

Austin, John Langshaw: How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Ed. by James Opie Urmson und Marina Sbisà. Oxford: Clarendon Press 1975.

Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte. (How To Do Things With Words). Stuttgart: Reclam 1979.

Bach, Konrad: Das Lachen in der Aufführung. Eine Theorie des Zuschauerlachens zwischen Komik und Interaktion. Berlin: Neofelis Verlag 2020.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt/M.: Fischer 1969.

Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

Badiou, Alain: „Theater als Ereignis. Körper, Bretter, schwaches Licht – vom lebendigen Erscheinen der Idee“. Gespräch mit Nicholas Truong. – In: Lettre International, Herbst 2014. URL: https://www.lettre.de/beitrag/badiou-alain_theater-als-ereignis, abgerufen am 21.07.2021.

Badiou, Alain: Rhapsodie für das Theater. Kurze philosophische Abhandlung. Wien: Passagen 2015.

Balibar, Etienne/Wallerstein, Immanuel: Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten. Hamburg: Argument Verlag 2017.

Balme, Christopher and Szymanski-Düll, Berenika (Hrsg): Methoden der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr Francke 2020.

Baron, Christian: Proleten, Pöbel, Parasiten. Warum die Linken die Arbeiter verachten. Berlin: Das Neue Berlin 2016.

Baschek, Nicklas: „‚Engagement ist Mangel an Talent‘. Zur Entkernung der Kritik in der kritischen Systemtheorie und dem Postfundamentalismus“. – In: Leviathan, 42/4 (2014), S. 494-507.

Baum, Angelika/Renz, Ursula: „Shaftesbury: Emotionen im Spiegel reflexiver Neigung“. – In: Landweer, Hilge/Renz, Ursula (Hrsg.): Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein. Berlin/Boston: De Gruyter 2008, S. 351-370.

Baumbach, Gerda: Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater. Tübingen u. a.: Francke 1995.

Beck, Martin/Stützle, Ingo (Hrsg.): Die neuen Bonapartisten. Mit Marx den Aufstieg von Trump & Co. verstehen. Berlin: Dietz 2018.

Becker, Peter/Neller, Marc: „Obama-Besuch. Berliner Bühne“. URL: https://www.tagesspiegel.de/berlin/rede-an-der-siegessaeule-2008-der-tag-an-dem-barack-obama-nach-deutschland-kam/19657792.html (2018), abgerufen am 21.07.2021.

Becker, Peter/Wildermann, Patrick: „‚Mensch, das ist ja besser als Hollywood‘. ‚Verrücktes Blut‘ im Ballhaus Naunynstraße. URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/verruecktes-blut-im-ballhaus-naunynstrasse-mensch-das-ist-ja-besser-als-hollywood/4157030.html (2011), abgerufen am 12.09.2020.

Becker, Tobias: „Das sind unsere Neunziger! Grandioses Balkankrieg-Theater“. URL: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/common-ground-yael-ronen-bringt-den-balkankrieg-auf-die-buehne-a-958991.html (2014), abgerufen am 21.07.2021.

Becker, Roberto: „Wortreiche Sprachlosigkeit. ‚Am Königsweg‘ von Elfriede Jelinek landet in Hamburg auf der Bühne“. URL: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/926128_Wortreiche-Sprachlosigkeit.html (2017), abgerufen am 30.06.2021.

Bedorf, Thomas: „Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz". – In: Ders./Röttgers, Kurt (Hrsg.): Das Politische und die Politik. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 13-37.

Bedorf, Thomas: Verkennende Anerkennung. Über Identität und Politik. Berlin: Suhrkamp 2010.

Beikler, Sabine: „Hauptsache geschmacklos. Satire-Partei überklebt NPD-Plakate". URL: https://www.tagesspiegel.de/berlin/hauptsache-geschmacklos-satire-partei-ueberklebt-npd-plakate/4522130.html (2011), abgerufen am 21.07.2021.

Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.

Benjamin, Walter: „Geschichtsphilosophische Thesen." In: Ders.: Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Mit einem Nachwort von Herbert Marcuse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2015, S. 78- 94.

Berendsen, Eva/Cheema, Saba-Nur/Mendel, Meron (Hrsg.): Triggerwarnung. Identitätspolitik zwischen Abwehr, Abschottung und Allianzen. Berlin: Verbrecher Verlag 2019.

Berger, Peter Ludwig: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin/New York: De Gruyter 1998.

Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Hamburg: Meiner 2011.

Bhabha, Homi Kharshedji: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hrsg. und eingel. von Anna Babka und Gerald Posselt. Wien/Berlin: Turia + Kant 2012.

Billig, Michael: The hidden routes of critical psychology. Understanding the Impact of Locke, Shaftesbury and Reid. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage 2008.

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Erster Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.

Blumenberg, Hans: Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der reinen Theorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.

Boenisch, Peter: „Encountering a ‚Theater of (Inter-)Singularity': Transformations and Rejections of Shifting Institutional Dramaturgies in Contemporary German Theater". – In: Fischer-Lichte, Erika/Weiler, Christel/Jost, Torsten (Eds.): Dramaturgies of Interweaving: Engaging Audiences in an Entangled World. London: Routledge 2021, S. 129-147.

Bojadžijev, Manuela/Demirović, Alex (Hrsg.): Konjunkturen des Rassismus. Münster: Westfälisches Dampfboot 2002.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.

Bourdieu, Pierre: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.

Brecht, Bertolt: „Anmerkungen zur Dreigroschenoper". – In: Ders.: Gesammelte Werke. Band 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 991-1003.

Brecht, Bertolt: „Der Messingkauf (1937-1951)". – In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 16: Schriften zum Theater 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 500-657.

Brecht, Bertolt: „Die neue Technik der Schauspielkunst". – In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 16: Schriften zum Theater 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 710-771.

Brecht, Bertolt: „Katzgraben"-Notate. – In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 16: Schriften zum Theater 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 774-841.

Brecht, Bertolt: „Über eine nichtaristotelische Dramatik". – In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 15: Schriften zum Theater 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 228-338.

Brecht, Bertolt: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.

Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman: „Humor und Geschichte: Eine Einführung". – In: Dies. (Hrsg.): Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 9-27.

Brokoff, Jürgen: „‚Nichts als Schmerz' oder mediale ‚Leidenspose'? Visuelle und textuelle Darstellung von Kriegsopfern im Bosnienkrieg (Handke, Suljagić, Drakulić)". – In: Fauth, Sören/Kreijberg, Kasper/Süselbeck, Jan (Hrsg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2012, S. 163-180.

Brumlik, Micha: „Der 18. Brumaire des Donald Trump". In: Die Zeit, Nr. 10 (2017), S. 19.

Brunkhorst, Hauke: „Kommentar". – In: Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 133-329.

Brunkhorst, Hauke: „Der Wahrheitsgehalt der Kulturindustrie – Zur Aktualität der Diagnose Horkheimers und Adornos". – In: Schmid Noerr, Gunzelin/Ziege, Eva-Maria (Hrsg.): Zur Kritik der regressiven Vernunft. Beiträge zur „Dialektik der Aufklärung". Wiesbaden: Springer 2019, S. 225-242.

Bühnenwatch: „Über uns". URL: https://archive.vn/20130118125501/http://buehnenwatch.com/sample-page/#selection-173.0-176.0 (2012), abgerufen am: 29.06.2021.

Burckhardt, Barbara/Wille, Franz: „Inszenierung und Stück des Jahres 2018. Falk Richter über Elfriede Jelineks ‚Am Königsweg'". URL: https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-09-2018/inszenierung-und-stueck-des-jahres-2018/ (2018), abgerufen am 15.07.2021.

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.

Bürger, Peter: Nach der Avantgarde. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014.

Buschkowsky, Karl-Heinz: Neukölln ist überall. Berlin: Ullstein 2014.
Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
Butler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.
Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2014.
Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1990.
Cassirer, Ernst: „‚Geist‘ und ‚Leben‘ in der Philosophie der Gegenwart (1930)“. – In: Ders.: Gesammelte Werke. Band. 17. Hrsg. von Birgit Recki. Hamburg: Meiner 2009, S. 185-206.
Cassirer, Ernst: „Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus“. – In: Ders.: Gesammelte Werke. Band. 18. Hrsg. von Birgit Recki. Hamburg: Meiner 2009, S. 153-176.
Critchley, Simon: On humour. London: Routledge 2002.
Critchley, Simon: „Der Humor – ein herrlich unmögliches Thema“. – In: Kertscher, Jens/Mersch, Dieter (Hrsg.): Performativität und Praxis. München: Wilhelm Fink 2003, S. 141-152.
Critchley, Simon: Über Humor. Wien: Turia + Kant 2004.
Czirak, Adam: Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance, Bielefeld: Transcript 2012.
Czirak, Adam: „Falsche Freunde. Von der Unversöhnbarkeit von Theater und Theorie“. – In: Hackel, Astrid/Vollhardt, Mascha (Hrsg.): Theorie und Theater. Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen. Wiesbaden: Springer 2014, S. 7-36.
Czollek, Max: Desintegriert euch! München: Carl Hanser 2020.
Daily Mail Online: „Outrage at German comedian's blackface Obama“. URL: https://www.dailymail.co.uk/news/article-2038301/German-comedian-Martin-Sonneborns-blackface-Obama-billboard-causes-outrage.html (2011), abgerufen am: 29.06.2021.
Dath, Dietmar/Kirchner, Barbara: Der Implex. Sozialer Fortschritt: Geschichte und Idee. Berlin: Suhrkamp 2012.
Dath, Dietmar: Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine Berlin: Matthes & Seitz 2019.
Dapp, Teresa: „Asiaten in Deutschland: Wir sind keine Schlitzaugen!“. URL: https://www.zeit.de/politik/deutschland/2014-02/wir-sind-keine-schlitzaugen (2014), abgerufen am 15.07.2021.
Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hrsg.): Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. Bielefeld: Transcript 2014.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.

Dell, Matthias: „Medienkolumne: Das N-Wort. Eine Faszinationsgeschichte". In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 69/11 (2015), S. 56-64.

Dell, Matthias: „Finde den Unterschied", URL: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mittelreich-an-den-muenchner-kammerspielen-diesmal-nur-mit-schwarzen-a-1174264.html (2017), abgerufen am 20.07.2021.

Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext". – In: Ders.: Limited Inc. Wien: Passagen 2001, S. 15-45.

Demirović, Alex: „Hegemonie und die diskursive Konstruktion der Gesellschaft". – In: Nonhoff, Martin (Hrsg.): Diskurs – Radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Bielefeld: Transcript 2007, S. 55-85.

Demirović, Alex: „Das Scheitern der Agonistik. Zur kritischen Theorie des Politischen". – In: Bohmann, Ulf/Sörensen, Paul (Hrsg.): Kritische Theorie der Politik. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 179-208.

Destrée, Pierre: „Die Komödie (Kap. 5)". – In: Höffe, Otfried (Hrsg.): Aristoteles: Poetik. Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 69-86.

Diekmannshenke, Hajo/Neuhaus, Stefan/Schaffers, Uta (2015): „Vorwort". – In: Dies. (Hrsg.): Das Komische in der Kultur. Marburg: Tectum 2015, S. 9-18.

„Dokumentation der uns bekannten Briefe, Berichte und Emails über ein anti-asiatisches Bild im Heimathafen Neukölln" [o.A]. URL: https://docplayer.org/12455665-Dokumentation-der-uns-bekannten-briefe-berichte-und-e-mails-ueber-ein-anti-asiatisches-bild-im-heimatfall-neukoelln-stand-22-02.html (2014), abgerufen am 21.07.2021.

Döhl, Frédéric/Wöhrer, Renate (Hrsg.): Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten. Bielefeld: Transcript 2014.

Donath, Stefan: Protestchöre. Zu einer neuen Ästhetik des Widerstands. Stuttgart 21, Arabischer Frühling und Occupy in theaterwissenschaftlicher Perspektive. Bielefeld: Transcript 2018.

Dörner, Andreas: „Komik, Humor und Lachen als Dimensionen der politischen Kommunikation: Grundsätzliche Aspekte und strategische Perspektiven der Akteure". – In: Ders./Vogt, Ludgera (Hrsg.): Wahlkampf mit Humor und Komik: Selbst- und Fremdinszenierung politischer Akteure in Satiretalks des deutschen Fernsehens. Wiesbaden: Springer 2017, S. 17-42.

Dössel, Christine: „‚Fear' und die Kunstfreiheit". URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/gerichtsurteil-fear-und-die-kunstfreiheit-1.4066281 (2018), abgerufen am 12.07.2021.

Dössel, Christine: „Weltkasperle". URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsches-schauspielhaus-weltkasperltheater-1.3729081 (2017), abgerufen am 21.06.2021.

Dowling, Emma/Dyck, Silke van/Graefe, Stefanie: „Rückkehr des Hauptwiderspruchs? Anmerkungen zur aktuellen Debatte um den Erfolg der Neuen Rechten und das Versagen der ‚Identitätspolitik'". In: PROKLA. Zeitschrift für Kritische Sozialwissenschaft, Jg. 47, Nr. 188 (2017), S. 411-420.

Eagleton, Terry: Ästhetik. Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart: Metzler 1994.

Eiermann, André: Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste. Bielefeld: Transcript 2009.

El Hissy, Maha: Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler. Bielefeld: Transcript 2012.

Engin, Osman: Kanaken-Ghandi. Ein satirischer Roman. München: dtv 1998.

Eribon, Didier: Rückkehr nach Reims. Berlin: Suhrkamp 2016.

Eßbach, Wolfgang: „Verabschieden oder retten? Helmut Lethens Lektüre von Helmuth Plessners Grenzen der Gemeinschaft". – In: Ders./Fischer, Joachim/Lethen, Helmut (Hrsg.): Plessners „Grenzen der Gemeinschaft". Eine Debatte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 63-79.

Ezli, Özkan/Göktürk, Deniz/Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik der Integration. Grenzpraktiken und Identifikationen des Sozialen. Bielefeld: Aisthesis 2019.

Fanon, Frantz: Peau noire, masques blancs. Paris: Éditions du Seuil 2015.

Fanon, Frantz: Schwarze Haut, weiße Masken. Wien: Turia + Kant 2013.

Felman, Shoshana: The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin, or: Seduction in two Languages. New York: Cornell University Press Ithaca 1980.

Felber, Silke: „Blind vor Hass". – In: Brokoff, Jürgen/Walter-Jochum, Robert (Hrsg.): Hass/Literatur. Bielefeld: Transcript 2019, S. 343-354.

Felten, Gundula: Die Funktion des sensus communis in Kants Theorie des ästhetischen Urteils. München: Wilhelm Fink 2004.

Fiebach, Joachim: Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika. Wilhelmshafen/Locarno/Amsterdam: Edition Heinrichshofen 1986.

Fietz, Lothar: „‚Versuche' einer Theorie des Lachens im 18. Jahrhundert: Addison, Hutcheson, Beattie". – In: Ders./Fichte, Jörg/Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 239-251.

Fischer, Eva-Elisabeth: „Schwarz allein reicht nicht. Anta Helena Reckes ‚Mittelreich' an den Kammerspielen". URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/schauspiel-nach-sepp-bierbichler-schwarz-allein-reicht-nicht-1.3707139 (2017), abgerufen am 20.07.2021.

Fischer, Joachim: „Panzer oder Maske. ‚Verhaltenslehren der Kälte' oder Sozialtheorie der ‚Grenze'". – In: Eßbach, Wolfgang/Ders./Lethen, Helmut (Hrsg.): Plessners „Grenzen der Gemeinschaft". Eine Debatte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 80-102.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.
Fisher, Tony/Katsouraki, Eve (Hrsg.): Performing Antagonism: Theatre, Performance & Radical Democracy. London: Palgrave Macmillan 2017.
Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt/M.: Fischer 2012.
Gadamer, Hans-Georg: „Platons dialektische Ethik". – In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 5. Griechische Philosophie 1. Tübingen: Mohr 1985, S. 153-176.
Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke. Bd. 1. Tübingen: Mohr 1990.
Gaier, Ulrich: „Das Lachen des Aufklärers. Über Lessings Minna von Barnhelm". In: Der Deutschunterricht, Nr. 43 (1991), S. 42-56.
Gärtner, Stefan: „Gärtners kritisches Sonntagsfrühstück: Aus Gründen". URL: https://www.titanic-magazin.de/news/gaertners-kritisches-sonntagsfrueh-stueck-aus-gruenden-9239/ (2017), abgerufen am 21.07.2021.
Geier, Manfred: Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors. Hamburg: Rowohlt 2010.
Geier, Manfred: Aufklärung. Das europäische Projekt. Hamburg: Rowohlt 2017.
Geiges, Lars/Marg, Stine/Walter, Franz: Pegida. Die schmutzige Seite der Gesellschaft? Bielefeld: Transcript 2015.
Geisel, Eike: Die Wiedergutwerdung der Deutschen. Essays und Polemiken. Berlin: Edition Tiamat 2015.
Geisenhanslüke, Achim: [Art.:] „Philosophie". – In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017, S. 52-77.
Gernhardt, Robert: Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik. Frankfurt/M.: Fischer 2008.
Gerstmeier, Joachim/Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): Politik der Vorstellung. Theater und Theorie. Berlin: Theater der Zeit 2006.
Gerstner, Frederike: Inszenierte Inbesitznahme. Blackface und Minstrelsy in Berlin um 1900. Stuttgart: Metzler 2017.
Gorke, Juliane/Roth, Hans/Warstat, Matthias (2021): „Diversität und Kollektivität: Zur institutionellen Krise des Theaters". – In: Dilger, Hansjörg/Warstat, Matthias (Hrsg.): Umkämpfte Vielfalt. Affektive Dynamiken institutioneller Diversifizierung. Frankfurt/New York: Campus 2021, S. 186-207.
Gottwald, Claudia: Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung. Bielefeld: Transcript 2009.
Göktürk, Deniz: „Die Komik der Kultur". – In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017, S. 160-172.
Göktürk, Deniz: „Jenseits der subnationalen Leidkultur: Transnationale Rollenspiele im Kino". URL: https://transversal.at/transversal/0101/gokturk/de (2000), abgerufen am 21.07.2021.

Göktürk, Deniz: „Reisen nach Jerusalem. Mit Dr. Freud im Eisenbahnabteil". – In: Ezli, Özkan/Dies./Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik der Integration. Grenzpraktiken und Identifikationen des Sozialen. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 43-64.

Graff, Bernd: „40 Jahre ‚Titanic': Balsam für die wunde Seele". URL: https://www.sueddeutsche.de/medien/40-jahre-titanic-balsam-fuer-die-wunde-seele-1.4650888 (2018), abgerufen am 21.07.2021.

Gramsci, Antonio: Gramsci lesen. Einstiege in die Gefängnishefte. Hrsg von Florian Becker, Mario Candeias, Janek Niggeman, Anne Steckner. Hamburg: Argument 2013.

Gregg, Melissa/Seighworth, Gregory (Hrsg.): The Affect Theory Reader. Durham/London: Duke University Press 2010.

Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke 2006.

Gritsch, Kurt: Inszenierung eines gerechten Krieges? Intellektuelle, Medien und der ‚Kosovo-Krieg' 1999. Hildesheim: Olm 2010.

Grund, Stefan: „Spiel mir das Lied vom Trump". URL: https://www.welt.de/kultur/article170297520/Spiel-mir-das-Lied-vom-Trump.html (2017), abgerufen am 21.06.2021.

Gurjewitsch Anton: „Bachtin und seine Theorie des Karnevals". – In: Bremmer, Jan/Roodenburg, Hermann (Hrsg.): Kulturgeschichte des Humors. Darmstadt: Primus 1997, S. 57-63.

Ha, Kien Nghi: Ethnizität und Migration reloaded. Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs. Berlin: wvb 2004.

Ha, Kien Nghi: Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus. Bielefeld: Transcript 2005.

Ha, Kien Nghi/Lauré al-Samarai, Nicola/Mysorekar, Sheila (Hrsg.): re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland. Münster: Unrast 2007.

Ha, Kien Nghi: „Postkoloniales Signifying – Der ‚Kanake' als anti-rassistische Allegorie?". URL: https://heimatkunde.boell.de/de/2009/02/18/postkoloniales-signifying-der-kanake-als-anti-rassistische-allegorie (2009), abgerufen am 21.07.2021.

Ha, Kien Nghi: „Neukölln ist überall: Rassismus im ‚Volkstheater'". URL: https://www.migazin.de/2014/05/07/neukoelln-rassismus-im-volkstheater/3/ (2014), abgerufen am 26.07.2021.

Haakh, Nora/Hamdun, Anis/Herzberg, Tobias: „Der Kanon der Zukunft ist mehrsprachig. Postmigrantisches Theater und seine Strahlkraft". URL: https://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/2019/index.php/debatte/postmigrantisches-theater-und-seine-strahlkraft (2019), abgerufen am 15.07.2021.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2015.

Hahn, Daniela (Hrsg.): Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.
Hall, Stuart: „Für Allon White. Metaphern der Transformation". – In: Ders.: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3. Herausgegeben und übersetzt von Nora Räthzel. Hamburg: Argument 2000, S. 113-136.
Hall, Stuart: „Spektakel des Anderen". – In: Ders.: Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument 2004, S. 108-166.
Hall, Stuart: „Die Konstruktion von ‚Rasse' in den Medien". – In: Ders.: Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1. Hamburg: Argument 2012, S. 150-171.
Hall, Stuart: „Gramscis Erneuerung des Marxismus". – In: Ders.: Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1. Hamburg: Argument 2012, S. 56-91.
Hall, Stuart: „‚Rasse', Artikulation und Gesellschaften mit struktureller Dominante". – In: Ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument 2012, S. 89-137.
Hamacher, Werner: „Das eine Kriterium für das, was geschieht. Aristoteles: Poetik. Brecht: ‚Kleines Organon'". – In: Ebert, Olivia [u. a.] (Hrsg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: Transcript 2018, S. 19-36.
Hartmann, Frauke: „Das Alte lebt". URL: https://www.fr.de/kultur/theater/alte-lebt-10997004.html (2017), abgerufen am 21.06.2021.
Haß, Ulrike: [Art.] „Textformen", [Abschn.] „Theaterästhetik". – In: Janke, Pia (Hrsg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 62-69.
Hawel, Marcus: Die normalisierte Nation. Vergangenheitsbewältigung und Außenpolitik in Deutschland. Hannover: Offizin 2003.
Hayner, Jakob: „Unter Blinden". In: Theater der Zeit, Nr. 1/2018, S. 43-44.
Hayner, Jakob: Warum Theater. Krise und Erneuerung. Berlin: Matthes & Seitz 2020.
Hecken, Thomas: Theorien der Populärkultur, Bielefeld: Transcript 2015.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke 7. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik 3. Werke 15. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968.
Heinicke, Julius: Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater, Berlin: Theater der Zeit 2019.
Heinrich, Klaus: „‚Theorie' des Lachens". – In: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hrsg.): Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Frankfurt/M.: Syndikat 1986, S. 17-38.
Heinrich, Michael: Kritik der politischen Ökonomie. Eine Einführung. Stuttgart: Schmetterling Verlag 2005.

Henrich, Dieter: „Marginalien über Komik". – In: Ders.: Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 233-243.
Hentschel, Ingrid: „Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater". – In: Haider-Pregler, Hilde u. a. (Hrsg.): Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Wien: Böhlau 2006, S. 213-226.
Heppekausen, Sarah: „Ästhetische Erziehung mit der Knarre". URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4634:verrueecktes-blut-nurkan-erpulat-erzaehlt-qla-journee-de-la-jupeq-mithilfe-schillers-dramen-als-aesthetische-erziehung&catid=259&Itemid=60 (2010), abgerufen am 12.10.2020.
Hess, Sabine [u. a.]: Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III, Berlin: Assoziation A 2017.
Hetzel, Andreas: „Rhetorik, Politik und radikale Demokratie". – In: Ders./Posselt, Gerald (Hrsg.): Handbuch Rhetorik und Philosophie. Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 535-562.
Hindrichs, Gunnar: „Einleitung". – In: Ders. (Hrsg.): Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 1-4.
Hindrichs, Gunnar: „Kulturindustrie". – In: Ders. (Hrsg.): Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 61-80.
Hinrichs, Fabian: „Die Kunst sitzt im Kerker. Laudatio auf Benny Claessens". URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/laudatio-auf-benny-claessens-die-kunst-sitzt-im-kerker/22586896-all.html (2018), abgerufen am 15.07.2021.
Hiß, Guido: Das verlorene Buch. Geschichte und Theorie gespielter Komik von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert. Oberhausen: Athena 2019.
Hobbes, Thomas: Leviathan. Hrsg. von Hermann Klenner. Hamburg: Meiner 1996.
Hobbes, Thomas: The Elements of Law. Oxford/New York: Oxford University Press 2008.
Hobbes, Thomas: Vom Bürger. Vom Menschen. Hrsg. von Lothar R. Waas. Hamburg: Meiner 2017.
Höbel, Wolfgang: „Vernumft", in: Der Spiegel, Nr. 38/2010, S. 184.
Höbel, Wolfgang: „Wir Herumgeschubsten". URL: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theaterinszenierung-ueber-fluechtlinge-kriegshorror-und-armut-a-1062823.html (2015), abgerufen am 26.07.2021.
Hoddick, Ingo: „Triennale: Liebenswerte Kultur-Terroristin". URL: https://rp-online.de/nrw/staedte/duisburg/triennale-liebenswerte-kultur-terroristin_aid-12716469 (2010), abgerufen am 20.07.2021.
Hoff, Dagmar von: „Satirisch, komisch, grotesk – Elfriede Jelineks Theaterstücke". – In: Jakobi, Carsten/Waldschmidt, Christine (Hrsg.): Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung. Bielefeld: Transcript 2015, S. 109-122.

Höffe, Otfried: Thomas Hobbes. München: C. H. Beck 2010.

Honneth, Axel: Sozialphilosophie zwischen Kritik und Anerkennung. Hrsg v. Christoph Halbig und Michael Quante (Münstersche Vorlesungen zur Philosophie Bd. 5). Münster: Lit Verlag 2004.

Honneth, Axel: „Plessner und Schmitt. Ein Kommentar zur Entdeckung ihrer Affinität". – In: Eßbach, Wolfgang/Fischer, Joachim/Lethen, Helmut (Hrsg.): Plessners „Grenzen der Gemeinschaft". Eine Debatte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 21-28.

hooks, bell: Writing Beyond Race: Living Theory and Practice. New York: Routledge 2013.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M.: Fischer 2017.

Horkheimer, Max: „Traditionelle und kritische Theorie". – In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 4. Hrsg v. Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt/M.: Fischer 1988, S. 162-216.

Hulfeld, Stefan: Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798. Zürich: Chronos 2000.

Hulfeld, Stefan: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht. Zürich: Chronos 2007.

Hund, Wulf D.: Negative Vergesellschaftung. Dimensionen der Rassismusanalyse. Münster: Westfälisches Dampfboot 2006.

Hutcheson, Francis: Reflections Upon Laughter, and Remarks Upon the Fable of the Bees. Milton Keynes: Ecco Print Editions 2010.

Iken, Katja: „Mummy Cool". URL: https://www.spiegel.de/geschichte/marcia-barrett-karriere-mit-boney-m-konflikte-mit-frank-farian-mummy-cool-a-1212685.html (2018), abgerufen am 20.07.2021.

Irmer, Thomas: „A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany". In: TDR: The Drama Review, Jg. 50, Nr. 3 (2006), S. 16-28.

Iser, Wolfgang: „Das Komische: ein Kipp-Phänomen". – In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hrsg.): Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. München: Fink 1976, S. 398-401.

Jablonski, Nils: „‚Wer bist du wer du denkst!?' Interkulturelle Komik des Stereotyps". – In: Diekmannshenke, Hajo/Neuhaus, Stefan/Schaffers, Uta (Hrsg.): Das Komische in der Kultur. Marburg: Tectum 2015, S. 449-464.

Jakat, Lena: „Ich war immer stolz auf meine Hautfarbe". URL: https://www.sueddeutsche.de/panorama/roberto-blanco-und-joachim-herrmann-ich-war-immer-stolz-auf-meine-hautfarbe-1.2629822 (2015), abgerufen am 20.07.2021.

Janke, Pia/Schenkermayer, Christian (Hrsg.): Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien (2020). Wien: Praesens.

Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke. Band 5. Hrsg v. Norbert Miller. München: Hanser 1963.

Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. URL: https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm,(2013), abgerufen am 15.07.2021.

Jelinek, Elfriede: „Textflächen". URL: https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm (2013), abgerufen am 15.07.2021.

Jelinek, Elfriede: „Am Königsweg". – In: Dies.: Schwarzwasser – Am Königsweg. Zwei Theaterstücke. Hamburg: Rowohlt 2020, S. 7-147.

Jakobi, Carsten/Waldschmidt, Christine: „Einleitung". – In: Dies. (Hrsg.): Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung. Bielefeld: Transcript 2015, S. 9-16.

Jauss, Hans Robert: „Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen". – In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hrsg.): Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. München: Fink 1976, S. 103-132.

Jinks, Rebecca: Representing Genocide: The Holocaust as Paradigm? London: Bloomsbury 2020.

Jürs-Munby, Karen: „Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen". – In: Janke, Pia/Schenkermayer, Christian (Hrsg.): Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien. Wien: Praesens 2020, S. 409-419.

Kablitz, Andreas: „Lachen und Komik als Gegenstand frühneuzeitlicher Theoriebildung. Rezeption und Verwandlung antiker Definitionen von risus und ridiculum in der italienischen Renaissance". – In: Fietz, Lothar/Fichte, Jörg/Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 123-153.

Kalu, Joy Kristin: Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances. Bielefeld: Transcript 2013.

Kalu, Joy Kristin: „Dein Blackface ist so langweilig! Was das deutsche Repräsentationstheater von den Nachbarkünsten lernen kann". URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10271:in-sachen-blackfacing-zwischenruf-zu-einer-andauernden-debatte&catid=101:debatte&Itemid=84 (2013), abgerufen am 21.07.2021.

Kant, Immanuel: „Von den verschiedenen Rassen der Menschen". – In: Ders.: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1. Werkausgabe Bd. XI. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 7-30.

Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Hrsg. von Theodor Valentiner. Stuttgart: Reclam 1991.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2018.

Kapitza, Arne: [Art.] „Commedia/Kabarett/Comedy/Vaudeville". – In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 210-220.

Kappelhoff, Hermann: Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin/Boston: De Gruyter 2016.

Karakayalı, Serhart/Tsianos, Vassilis: „Migrationsregimes in der Bundesrepublik Deutschland: Zum Verhältnis von Staatlichkeit und Rassismus". – In: Demirović, Alex/Bojadžijev, Manuela (Hrsg.): Konjunkturen des Rassismus. Münster: Westfälisches Dampfboot 2002, S. 246-267.

Kaupp, Steffen: Transcultural Satire in German Fiction of Turkish Migration: Self-Deprecation, Ethnic Impersonation, Intertextuality. [Dissertationsschrift.] URL: https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/g732db12g (2016), abgerufen am 24.07.2021.

Kebir, Sabine: „Zum Begriff des Alltagsverstandes (‚senso comune') bei Antonio Gramsci". – In: Helmut Dubiel (Hrsg.): Populismus und Aufklärung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986: S. 74-83.

Kertesz, Aljoscha: „Wir koalieren nicht mit Spaßparteien". URL: https://www.politik-kommunikation.de/ressorts/artikel/wir-koalieren-nicht-mit-spassparteien-544357357 (2019), abgerufen am 26.07.2021.

Kertscher, Jens/Mersch, Dieter (Hrsg.): Performativität und Praxis. München: Fink 2003.

Kindt, Tom: [Art.] „Komik". – In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017, S. 2-6.

Kleger, Heinz: „Common Sense als Argument. Zu einem Schlüsselbegriff der Weltorientierung und politischen Philosophie (1. Teil)". In: Archiv für Begriffsgeschichte, Jg. 30 (1986/87), S. 192-223.

Kleger, Heinz: „Common Sense als Argument. Zu einem Schlüsselbegriff der Weltorientierung und politischen Philosophie (2. Teil)". In: Archiv für Begriffsgeschichte, Jg. 33 (1990), S. 22-59.

Klein, Lawrence Eliot: Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England. New York: Cambridge University Press 1994.

Klenner, Hermann: „Einführung" – In: Hobbes, Thomas: Leviathan. Hrsg. von Hermann Klenner. Hamburg: Meiner 1996, S. XIII-XLI.

Kloë, Christopher: Komik als Kommunikation der Kulturen. Beispiele von türkischstämmigen und muslimischen Gruppen in Deutschland. Wiesbaden: Springer 2017.

Klopotek, Felix: „Klassensprecher". In: konkret, Nr.4/2020, S. 33-35.

Koch, Lars: „Das Lachen der Subalternen. Die Ethno-Comedy in Deutschland". In: Nah und Fern, Nr. 45 (2010), S. 26-33.

Köhler, Robin/Ohanwe, Malcolm: „Warum Cultural Appropriation uns alle angeht". URL: https://www.br.de/puls/themen/welt/kulturelle-aneignung-cultural-appropriation-100.html(2019), abgerufen am 20.07.2020.

Kolesch, Doris: [Art.] „Situation". – In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart und Weimar: Metzler 2005, S. 305f.

Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV. Frankfurt/M.: Campus 2006.

Kolesch, Doris/Warstat, Matthias „Affective Dynamics in the Theatre: Towards a Relational and Poly-Perspectival Performance Analysis." – In: Kahl, Antje (Ed.): Analyzing Affective Societies. Methods and Methodologies. London und New York: Routledge 2019, S. 214-229.

Koselleck, Reinhard: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2012.

Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013.

Kotthoff, Helga/Jashari, Shpresa/Klingenberg, Darja: Komik (in) der Migrationsgesellschaft. Konstanz/München: UVK 2013.

Kotthoff, Helga: „Ethno-Comedy zwischen Inklusion und Exklusion. Komische Hypertypen und ihre kommunikativen Praktiken". – In: Ezli, Özkan/Göktürk, Deniz/Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik der Integration. Grenzpraktiken und Identifikationen des Sozialen. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 65-101.

Kramme, Rüdiger: Helmuth Plessner und Carl Schmitt. Eine historische Fallstudie zum Verhältnis von Anthropologie und Politik in der deutschen Philosophie der zwanziger Jahre. Berlin: Duncker & Humblot 1989.

Krämer, Sybille (Hrsg.): Performativität und Medialität. München: Fink 2004.

Kreuder, Friedemann: [Art.] „Komisches". – In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart und Weimar: Metzler 2005, S. 170-175.

Kreuder, Friedemann: Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Francke 2010.

Krieg, Deborah: „Alles nur geklaut. WTF ist eigentlich Cultural Appropriation?". – In: Berendsen, Eva/Cheema, Saba-Nur/Mendel, Meron (Hrsg.): Triggerwarnung. Identitätspolitik zwischen Abwehr, Abschottung und Allianzen. Berlin: Verbrecher Verlag 2019, S. 105-114.

Kurianowicz, Tomasz (2020): „Martin Sonneborn: ‚Das ist nicht Rassismus, das ist Schuhcreme'". Verfügbar unter https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/martin-sonneborn-die-partei-eu-parlament-gruenen-kommission-satire-ursula-von-der-leyen-ist-nicht-nur-spassbefreit-sie-ist-auch-ahnungslos-spd-cdu-afd-dvu-jean-claude-juncker-sven-giegold-li.97178, abgerufen am 26.07.2021.

Künzel, Christine: „Die aggressivste Spielart des Komischen: Plädoyer für die Satire als Kulturtechnik einer Befremdung des Vertrauten". – In: Diekmannshenke,

Hajo/Neuhaus, Stefan/Schaffers, Uta (Hrsg.): Das Komische in der Kultur. Marburg: Tectum 2015, S. 103-124.
Laages, Michael: „Elfriede Jelinek am Schauspielhaus Hamburg. Falk Richter inszeniert ‚Am Königsweg'". URL: https://www.deutschlandfunk.de/elfriede-jelinek-am-schauspielhaus-hamburg-falk-richter.691.de.html?dram:article_id=399402 (2017), abgerufen am 21.06.2021.
Lachmann, Renate: „Vorwort". – In: Bachtin, Michail (1995): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 7-46.
Laclau, Ernesto: Politik und Ideologie im Marxismus. Kapitalismus – Faschismus – Populismus. Berlin: Argument 1981.
Laclau, Ernesto: „Subject of Politics, Politics of the Subject". In: Filozofski Vestnik, Nr. 15, 2/1994, S. 9-25.
Laclau, Ernesto: On Populist Reason. London: Verso 2005.
Laclau, Ernesto: „Ideologie und Post-Marxismus". – In: Nonhoff, Martin (Hrsg.): Diskurs – Radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Bielefeld: Transcript 2007, S. 25-40.
Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: Hegemonie und radikale Demokratie. Wien: Passagen Verlag 2015.
Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc (Eds.): Le Retrait du politique. Cahiers du Centre de recherches philosophiques sur le politique. Paris: Galilée 1983.
Langhoff, Shermin: „Die Herkunft spielt keine Rolle – ‚Postmigrantisches' Theater im Ballhaus Naunynstraße". Gespräch mit der Bundeszentrale für politische Bildung, Verfügbar unter: https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff (2011), abgerufen am 15.07.2021.
Langhoff, Shermin (2019): „Jede Intendanz in einer deutschen Großstadt muss sich heute der Frage stellen, wie divers ihr Ensemble ist". Gespräch mit Edition F, Verfügbar unter https://editionf.com/shermin-langhoff-gorki-postmigrantisches-theater-interview/ (2019), abgerufen am 15.07.2021.
Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: Das Vokabular der Psychoanalyse. Zweiter Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.
Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.
Laudenbach, Peter: „Anfall von Heimat". URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-anfall-von-heimat-1.2737880 (2015), abgerufen am 26.07.2021.
Lefort, Claude: „Die Frage der Demokratie". – In: Rödel, Ulrich (Hrsg.): Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 281-297.
Le Goff, Jacques: „Lachen im Mittelalter". – In: Bremmer, Jan/Roodenburg, Hermann (Hrsg.): Kulturgeschichte des Humors. Darmstadt: Primus 1997, S. 45-56.
Le Goff, Jacques: Das Lachen im Mittelalter. Stuttgart: Klett-Cotta 2008.
Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Berlin: Verlag der Autoren 2011.

Lehmann, Hans-Thies: „Die Rücknahme der Maßgabe. Schuld, Maß und Überschreitung bei Bertolt Brecht". – In: Ders.: Das politische Schreiben, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 307-323.

Lehmann, Hans-Thies: „Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann". – In: Ders.: Das politische Schreiben, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 17-27.

Lehmann, Hans-Thies: „Entscheidung für das Asyl". – In: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hrsg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 118-138.

Lehmann, Hauke: „Die Produktion des ‚deutsch-türkischen Kinos'. Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in LOLA + BILIDIKID und TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG". – In: Alkın, Ömer (Hrsg.): Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Wiesbaden: VS Verlag 2017, S. 275-297.

Lehmann, Hauke/Roth, Hans/Schankweiler, Kerstin: „Affective Economy". – In: Slaby, Jan/Scheve, Christian von (Hrsg.): Affective Societies. Key Concepts. London: Routledge 2019, S. 140-151.

Lemmle, Julia: „Weißsein, Theater & die Normalität rassistischer Darstellung". URL: https://heimatkunde.boell.de/de/2012/07/18/weisssein-theater-die-normalitaet-rassistischer-darstellung (2012), abgerufen am: 29.06.2021.

Leontiy, Halyna: „(Un-)Komische Wirklichkeiten im interkulturellen Kontext. Einführung in den Gegenstand und in die Beiträge dieses Bandes". – In: Dies. (Hrsg.): (Un-)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten. Wiesbaden: Springer 2017, S. 1-18.

Leontiy, Halyna (Hrsg.): (Un-)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten. Wiesbaden: Springer 2017.

Lepenies, Wolf: „Für Europa ist Deutschland ein moralischer Parvenü". URL: https://www.welt.de/debatte/kommentare/article151484113/Fuer-Europa-ist-Deutschland-ein-moralischer-Parvenue.html (2016), abgerufen am 21.07.2021.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Reclam 1999.

Lessing, Gotthold Ephraim: Minna von Barnhelm. Stuttgart: Reclam 2003.

Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

Liebsch, Burkhard: „Rhetorik, Dissens und Widerstand". – In: Hetzel; Andreas/Posselt, Gerald (Hrsg.): Handbuch Rhetorik und Philosophie. Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 563-584.

Lilla, Mark: The once and future liberal. After identity politics. Harper: New York 2017.

Lipps, Theodor: Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, Berlin: Holzinger 2017.

Luhmann, Niklas: „Zum Begriff der sozialen Klasse“, in: Ders. (Hrsg.): Soziale Differenzierung. Zur Geschichte einer Idee. Opladen: Westdeutscher Verlag 1985, S. 119-162.

Mader, Michael: Das Problem des Lachens und der Komödie bei Platon. Stuttgart: Kohlhammer 1977.

Malzacher, Florian: Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute, Berlin: Alexander Verlag 2020.

Marchart, Oliver: „Der koloniale Signifikant. Kulturelle ‚Hybridität‘ und das Politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen“. – In: Kröncke, Meike/Mey, Kerstin/Spielmann, Yvonne (Hrsg.): Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen. Bielefeld: Transcript 2007, S. 77-98.

Marchart, Oliver: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp 2010.

Marchart, Oliver: „Für eine neue Heteronomieästhetik. Überlegungen zu Kunst, Politik und Stadtraum im Anschluss an Jacques Rancière, Dan Graham, Alfredo Jaar und Colectivo Situaciones“. – In: Kammerer, Dietmar (Hrsg.): Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst. Bielefeld: Transcript 2012, S. 161-179.

Marchart, Oliver: Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp 2013.

Marchart, Oliver: Die Prekarisierungsgesellschaft: Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung. Bielefeld: Transcript 2013.

Marquard, Odo: „Exile der Heiterkeit“. – In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hrsg.): Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. München: Fink 1976, S. 133-152.

Marquard, Odo: „Der Schritt in die Kunst. Über Schiller und Heidegger“. – In: Heidegger, Martin: Übungen für Anfänger: Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Wintersemester 1936/37. Hrsg. von Jutta Bendt, Ulrich von Bülow und Jochen Meyer. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2005.

Marx, Karl: „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“. – In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Ausgewählte Schriften in zwei Bänden. Band I. Berlin: Dietz 1968, S. 222-316.

Marx, Karl: „Thesen über Feuerbach“. – In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Ausgewählte Schriften in zwei Bänden. Band II. Berlin: Dietz 1968, S. 370-372

Marx, Karl: Das Kapital. Band 1. – In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 23. Berlin: Dietz 1975.

Marx, Karl: „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung“. – In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Band 1. Berlin: Dietz 1976, S. 378-391.

Mbembe, Achille: Kritik der schwarzen Vernunft. Berlin: Suhrkamp 2017.

Mbembe, Achille: Politik der Feindschaft. Berlin: Suhrkamp 2017.

Mecheril, Paul/Haagen-Wulff, Monika: „Bedroht, angstvoll, wütend. Affektlogik der Migrationsgesellschaft". – In: Mecheril, Paul/Castro Varela, María do Mar (Hrsg.): Die Dämonisierung des Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. Bielefeld: Transcript 2016, S. 119-142.

Memarnia, Stefanie: „Entgleiste Gestik. Heimathafen entschuldigt sich". URL: https://taz.de/Heimathafen-entschuldigt-sich/!5046000/ (2014), abgerufen am 23.07.2021.

Mende, Janne: „Ideologie, Basis-Überbau und Wahrheit. Dialektische Kategorien bei Antonio Gramsci?". – In: Müller, Stefan (Hrsg.): Probleme der Dialektik heute. Wiesbaden: Springer 2009, S. 113-137.

Mendoza, Moises: „Blackface Obama billboard sparks outrage". URL: https://www.thelocal.de/20110915/37617/ (2011), abgerufen am 26.07.2021.

Menke, Bettine: [Art.] „Witz". – In: Erdmann, Eva (Hrsg.): Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen. Bielefeld: Transcript 2003, S. 238-247.

Menke, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.

Menke, Christoph: „Doppelter Fortschritt: postdramatisch – postavantgardistisch", in: Ders./Rebentisch, Juliane (Hrsg.): Kunst – Fortschritt – Geschichte. Berlin: Kadmos 2006, S. 178-187.

Mentz, Hans [=Pseud.]: „Humorkritik". In: titanic, Nr. 4/2018, S. 48-51.

Mentz, Hans [=Pseud.]: „Humorkritik". In: titanic, Nr.12/2019, S. 48-51.

Meyer, Tania: Gegenstimmbildung. Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit. Bielefeld: Transcript 2016.

Mouffe, Chantal: Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2015.

Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016.

Mouffe, Chantal: Für einen linken Populismus. Berlin: Suhrkamp 2018.

Morreall, John: Taking laughter seriously. Albany: State University of New York 1983.

Müller, Jan: „Ist die Möglichkeit des ‚Missverstehens' im lebensweltlichen Sprechen ein philosophisches Problem?". Vortrag auf dem XXI. Deutschen Kongress für Philosophie. URL: http://www.dgphil2008.de/fileadmin/download/Sektionsbeitraege/17-3_Muellerl.pdf (2008), abgerufen am 21.07.2021.

Müller, Katrin Bettina (2014): „Die Kinder von Ex-Jugoslawien: Virtuose Recherche im Gorki-Theater". URL: https://taz.de/!5046194/ (2014), abgerufen am 16.07.2021.

Müller, Katrin Bettina (2015) „Beweg Dich!". URL: https://taz.de/!5251359/, (2015), abgerufen am 26.07.2021.

Müller, Katrin Bettina: „Die Kopie und ihr Mehrwert". URL: https://taz.de/Berliner-Theatertreffen/!5503421/ (2018), abgerufen am 20.07.2021.

Müller-Schöll, Nikolaus: „Das Komische als Ereignis. Zur Politik (mit) der Komödie zwischen Molière, Marivaux und Lessing". – In: Ders. (Hrsg.): Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Bielefeld: Transcript 2003, S. 299-322.

Müller-Schöll, Nikolaus: „‚Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis'. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt". In: MLN, Vol. 119, No. 3 (2004), S. 506-524.

Müller-Schöll, Nikolaus: „Der falsche Ton, am falschen Ort, zur falschen Zeit. ‚Schlechte' Komödien und der Einbruch der Zeit ins Spiel". – In: Haider-Pregler, Hilde u. a. (Hrsg.): Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Wien: Böhlau 2006, S. 51-62.

Müller-Schöll, Nikolaus: „‚Urverbrechen' (und) Spaßgesellschaft. Zum Komischen als Paradigma des Gegenwartstheaters". – In: Gerstmeier, Joachim/Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): Politik der Vorstellung. Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 194-210.

Müller-Schöll, Nikolaus: „Das letzte Lachen. Spielart des Eigensinns und Verhaltensweise der Kälte". – In: Stepina, Clemens K. (Hrsg.): Dunkelzonen und Lichtspiele. Festschrift zum 65. Geburtstag von Lutz Ellrich. St. Wolfgang: Edition Art Science 2013, S. 177-197.

Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert. Berlin: Theater der Zeit 2012.

Müller-Schöll, Nikolaus: „Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung". – In: Ebert, Olivia u. a. (Hrsg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: Transcript 2018, S. 49-58.

Müller-Kampel, Beatrix: „Komik und das Komische. Kriterien und Kategorien". In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Nr. 7 (2012), S. 5-39.

Münz, Rudolf: Das „andere" Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit. Berlin: Henschel 1979.

Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998.

Mustroph, Tom: „Das Recycle-Festival". URL: https://taz.de/Das-Recycle-Festival/!5640370/ (2018), abgerufen am 20.07.2021.

Nancy, Jean-Luc/Tatari, Marita (2014): „Kunst und Politik". – In: Tatari, Marita (Hrsg.): Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie. Zürich und Berlin: Diaphanes, S. 23-42

Nikitin, Boris/Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (Hrsg.): Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater. Berlin: Theater der Zeit 2014.

Nover, Immanuel: „Lachen als politische Selbstermächtigung. Überlegungen zum Verhältnis von Komik und Politik". – In: Diekmannshenke, v. Hajo/Neuhaus,

Stefan/Schaffers, Uta (Hrsg.): Das Komische in der Kultur. Marburg: Tectum 2015, S. 33-48.

Oberkrome, Friederike/Roth, Hans/Warstat, Matthias: „German ‚Sprechtheater' and the transformation of theatrical public spheres". – In: Fleig, Anne/Scheve, Christian (Eds.): Public Spheres of Resonance. Constellations of Affect and Language. London/New York: Routledge 2020, S. 135-150.

Oberkrome, Friederike: Recherche und Erkundung. Über die Wiederkehr des Botenberichts im Theater der Migration. Berlin: Neofelis 2022.

Orth, Christian: „Gattungsmerkmale der Mittleren und Neuen Komödie". – In: Rengakos, Antonios/Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Handbuch der griechischen Literatur der Antike. München: C. H. Beck 2014, S. 967-1051.

Orth, Christian: „Von der Komödie zum Fragment – und wieder zurück? Überlegungen zu 2500 Jahren Überlieferung und Forschung". – In: Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): 2500 Jahre Komödie. Frankfurt/M.: Verlag Antike 2017, S. 9-43.

Otto, Ulf: Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien. Bielefeld: Transcript 2013.

Pacewicz, Josh (2016): „Here's the real reason Rust Belt cities and towns voted for Trump". URL: https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2016/12/20/heres-the-real-reason-rust-belt-cities-and-towns-voted-for-trump/ (2016), abgerufen am 30.06.2021.

Panno, Giovanni: Gesetz und Andersheit in Platons Nomoi [Diss.]. URL: https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46282 (2005), abgerufen am 25.07.2021.

Patsy L'Amour LaLove (Hrsg.): Beissreflexe. Kritik an queerem Aktivismus, autoritären Sehnsüchten, Sprechverboten. Berlin: Querverlag 2017.

Pelka, Arthur: Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Bielefeld: Transcript 2016.

Peter, Anne: „Euer Krieg ist viel zu chaotisch. Common Ground – Yael Ronen sucht in ihrer Stückentwicklung am Berliner Gorki Theater nach Verständigung über den Zerfall Jugoslawiens". Veröffentlicht auf nachtkritik.de. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9271:common-ground-yael-ronen-sucht-in-ihrer-stueckentwicklung-am-berliner-gorki-theater-nach-verstaendigung-ueber-den-zerfall-jugoslawiens&catid=52:maxim-gorki-theater-berlin&Itemid=100476 (2014), abgerufen am 21.07.2021.

Perinelli, Massimo: „Triggerwarnung! Critical Whiteness und das Ende antirassistischer Bewegung", In: Berendsen, Eva/Cheema, Saba-Nur/Mendel, Meron (Hrsg.): Triggerwarnung. Identitätspolitik zwischen Abwehr, Abschottung und Allianzen. Berlin: Verbrecher Verlag 2019, S. 77-91.

Pfaller, Robert: Schluss mit der Komödie! Zur schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur. Wien: Sonderzahl 2005.

Pfaller, Robert: Erwachsenensprache. Über ihr Verschwinden aus Politik und Kultur. Frankfurt/M.: Fischer 2018.

Pfister, Manfred: „An Argument of Laughter: Lachkultur und Theater im England der Frühen Neuzeit". – In: Fietz, Lothar/Fichte, Jörg/Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 203-227.

Philips, Chuck: „'We Sold Our Souls to the Devil': In a Wide-Ranging Interview, the Duo Tell the Whole Story About What It Was Like to Live a Lie". URL: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-11-21-ca-4670-story.html (1990), abgerufen am 20.07.2021.

Pilz, Dirk: „Das eigene Leben im anderen finden", veröffentlicht auf nzz.ch, URL: https://www.nzz.ch/feuilleton/das-eigene-leben-im-anderen-finden-1.18649832 (2014), abgerufen am 20.07.2021.

Pilz, Dirk: „Wenn Theater die Wirklichkeit gestalten will". URL: https://www.nzz.ch/feuilleton/buehne/wenn-theater-die-wirklichkeit-gestalten-will-1.18647400 (2015), abgerufen am 26.07.2021.

Platon: „Philebos". – In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 3. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 419-504.

Platon: „Theaitetos". – In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 3. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 147-252.

Platon: Nomoi. Übersetzt von Klaus Schöpsdau, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Michael Erler. Stuttgart: Reclam 2019.

Plessner, Helmuth: „Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus". – In: Ders.: Macht und menschliche Natur. Gesammelte Schriften V. Hrsg. von Günther Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 7-133.

Plessner, Helmuth: „Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht". – In: Ders. Macht und menschliche Natur. Gesammelte Schriften V. Hrsg. von Günther Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 135-234.

Plessner, Helmuth: „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens". – In: Ders.: Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII. Hrsg. von Günther Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016, S. 201-387.

Pope, Alexander: Correspondence. Band 1: 1704-1718. Ed. by George Sherburn. Oxford [u. a.]: Oxford University Press 1956.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Max Niemeyer 1996.

Prager, Julia: „Theater der Anderssprachigkeit. Kooperative und prozessuale Verfahren der szenischen Sprechtexterzeugung bei ‚Common Ground' (Yael Ronen und

Ensemble)“. – In: Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Jörg Martin (Hrsg.): Together Text. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater. Berlin: Theater der Zeit 2020, S. 122-155.

Preisendanz, Wolfgang: „Das Komische. – In: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4: I-K. Basel: Schwabe 1976, S. 889-893.

Price, Lawrence Marsden: Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland. 1500-1960. Bern und München: Francke 1961.

Profitlich, Ulrich: Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Prokop, Dieter (2017): Theorie der Kulturindustrie. Hamburg: tredition.

Prütting, Lenz: Homo Ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens in drei Bänden. Band 1. Freiburg und München: Karl Alber 2013.

Prütting, Lenz: Homo Ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens in drei Bänden. Band 2. Freiburg und München: Karl Alber 2013.

Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Hrsg von Maria Muhle. Berlin: b_books 2006.

Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik. Übersetzt von Richard Steurer. Wien: Passagen 2007.

Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Übersetzt von Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2008.

Rancière, Jacques: Zehn Thesen zur Politik. Übersetzt von Marc Blankenburg. Berlin: diaphanes: 2008.

Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Übersetzt von Richard Steurer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016.

Räwel, Jörg: Humor als Kommunikationsmedium. Konstanz: UVK 2005.

Rebbelmund, Romana: Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert. Frankfurt: Peter Lang 1999.

Rebentisch, Juliane: Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz. Berlin: Suhrkamp 2012.

Recke, Anta Helena. „Uh Baby It’s A White World“. – In: Liepsch, Elisa/Warner, Julian (Hrsg.): Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: Transcript 2018, S. 50-59.

Richter, Emanuel: „Populismus und der ‚gesunde Menschenverstand‘“. – In: Brömmel, Winfried/König, Helmut/Sicking, Manfred (Hrsg.): Populismus und Extremismus in Europa. Gesellschaftswissenschaftliche und sozialpsychologische Perspektiven. Bielefeld: Transcript 2017, S. 79-106.

Riechers, Christian: Die Niederlage in der Niederlage: Texte zu Arbeiterbewegung, Klassenkampf, Faschismus. Hrsg von Felix Klopotek. Münster: Unrast 2009.

Ritter, Joachim: „Über das Lachen“. – In: Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 62-92.

Rorty, Richard: Stolz auf unser Land. Die amerikanische Linke und der Patriotismus. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie, Solidarität. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2012.

Roselli, Antonio/Siekmann, Henning: „Lachen und Selbstbehauptung. Adorno, Plessner und die depotenzierte Souveränität“. In: Journal Phänomenologie, Nr. 13 (2013), S. 32-42.

Rossmann, Andreas: „Schiller als Chiller“. URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/schiller-als-chiller-11037477.html (2010), abgerufen am 15.07.2021.

Salzmann, Sasha Marianna: „Sie missüberschätzen uns. Über den Versuch, das Mittelstandsperlenkettchen wie ein Lasso um das Ballhaus Naunynstraße zu werfen – Eine Komödie“. In: Transit, Jg. 8, Nr. 1 (2012), S. 1-4.

Scheve, Christian von/Slaby, Jan (Eds.): Affective Societies. Key Concepts. London: Routledge 2019.

Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“. – In: Ders.: Gesammelte Werke. Band 5. Herausgegeben von Reinhold Netolitzky., München: C. Bertelsmann 1955, S. 319-431.

Schlachthaus Theater Bern (Hrsg.): „Playblack – Joana Tischkau“. Programmheft zur Aufführung. Verfügbar unter https://schlachthaus.ch/content/file/i_20201002-182029-1690.pdf (2020), abgerufen am 26.07.2021.

Schlegel, Friedrich: „Athenäums-Fragmente“. – In: Ders.: Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden. Bd. 2 (1798-1801). Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1967, S. 105-156.

Schmidt, Siegfried Johannes: „Inszenierungen der Beobachtung von Humor“. – In: Block, Friedrich W. (Hrsg.): Komik – Medien – Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 19-51.

Schmitt, Carl: Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel. Stuttgart: Klett-Cotta 1993.

Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen. Berlin: Duncker & Humblot 2015.

Schneider, Wolfgang (Hrsg.): Wir kneten uns ein KZ. Aufsätze über Deutschlands Standortvorteil bei der Bewältigung der Vergangenheit, Hamburg: konkret 2000.

Schörle, Eckhart: „Das Lach-Seminar. Anmerkungen zu Theorie und Praxis bei Adorno“. In: WerkstattGeschichte, Nr. 35 (2003), S. 99-108.

Schrader, Wolfgang: „Einleitung“. – In: Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of: Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten. Hamburg: Felix Meiner 1980, VII-XXXIII.

Schramm, Helmar: Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin: Akademie-Verlag 1996.

Schreiber, Falk: „Kindertheater des Grauens“. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14571:am-koenigsweg-

falk-richter-inszeniert-die-urauffuehrung-von-elfriede-jelineks-trump-textflaeche-in-hamburg-als-kindertheater-des-grauens&catid=38 (2017), abgerufen am 21.06.2021.

Schrödl, Jenny: „Vom Scheitern der Komik". – In: Haider-Pregler, Hilde u. a. (Hrsg.): Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Wien: Böhlau 2006, S. 30-40.

Schröter, Michael: „Wer lacht, kann nicht beißen. Ein unveröffentlichter ‚Essay on Laughter' von Norbert Elias". In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 56, Nr. 641/642 (2002), S. 860-873.

Schubert, Karsten: „‚Political Correctness' als Sklavenmoral? Zur politischen Theorie der Privilegienkritik". In: Leviathan, Jg. 48, Nr. 1 (2020). S. 29-51.

Schümer, Dirk: „Lachen mit Bachtin – ein geisteshistorisches Trauerspiel". In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Jg. 56, Heft 641/642 (2002), S. 847-853.

Schürmann, Volker: [Art.] „Lachen". – In: Sandkühler, Hans-Jörg (Hrsg.): Enzyklopädie Philosophie. Band 2: I-P. Unter Mitwirkung von D. Borchers, A. Regenbogen, V. Schürmann und P. Stekeler-Weithofer. Hamburg: Meiner 2010, S. 1373-1377.

Schürmann, Volker: Die Unergründlichkeit des Lebens. Lebens-Politik zwischen Biomacht und Kulturkritik. Bielefeld: Transcript 2011.

Schürmann, Volker: Souveränität als Lebensform. Plessners urbane Philosophie der Moderne. München: Fink 2014.

Schwarz, Carolina: „‚Das ist Teil meines Alltags'. Comedian İdil Baydar über Morddrohungen". URL: https://taz.de/Comedian-dil-Baydar-ueber-Morddrohungen/!5694869/ (2020), abgerufen am 12.07.2021.

Schweppenhäuser, Gerhard: ‚Naddel' gegen ihre Liebhaber verteidigt: Ästhetik und Kommunikation in der Massenkultur. Bielefeld: Transcript 2004.

Schweppenhäuser, Gerhard: Theodor W. Adorno zur Einführung. Hamburg: Junius 2017.

Schwind, Klaus: [Art.] „Komisch". – In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3: Harmonie – Material. Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 332-384.

Seeßlen, Georg: „Eine unheilige Familie". URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/die-trumps-im-tower-bildanalyse-von-georg-seesslen-14688760.html (2017), abgerufen am 12.07.2021.

Seidler, Ulrich: „Maxim-Gorki-Theater: Eine Reise zu den Wunden des Bosnienkriegs", URL: https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/maxim-gorki-theater-eine-reise-zu-den-wunden-des-bosnienkriegs-li.32091 (2014), abgerufen am 10.06.2021.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of: Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten. Hamburg: Felix Meiner 1980.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of: „Sensus Communis. An essay on the freedom of wit and humour in a letter to a friend". – In: Ders.: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Ed. by Lawrence Klein. Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 29-69.

Sharifi, Azadeh: „Theater und Migration". – In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Bielefeld: Transcript 2016, S. 335-440.

Shklar, Judith Nisse: Ordinary Vices. Cambridge, Mass. [u.a]: Belknap Press 1984.

Sieg, Katrin: „Race, Guilt and Innocence: Facing Blackfacing in Contemporary German Theater". In: German Studies Review, Jg. 38, Nr. 1 (2015), S. 117-134.

Sigler, David: „Shaftesbury takes an Ethiopian to the Carnival: Foreignness, Subjectivity, and Intersubjectivity in „Sensus Communis'". In: The Eighteenth Century, Jg. 53, Nr. 1 (2012), S. 23-40.

Simons, Johan: „Schauspieler des Jahres 2018. Eine Gratulation an Benny Claessens". In: Theater heute Nr. 09/2018, https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-09-2018/schauspieler-des-jahres-2018/, abgerufen am 21.06.2021.

Slevogt, Esther: „Höfliche Utopien". URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11767:in-unserem-namen-sebastian-nuebling-entwirft-am-berliner-gorki-theater-eine-abend-zur-fluechtlingspolitik-nach-aischylos-elfriede-jelinek-und-bundestagsprotokollen&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40 (2015), abgerufen am 26.07.2021

Skinner, Quentin: „Hobbes and the classical theory of laughter". – In: Ders.: Visions of Politics. Volume 3. Hobbes and Civil Science. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 142-176.

Skinner, Quentin: Freiheit und Pflicht: Thomas Hobbes' politische Theorie. Übersetzt von Karin Wördemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.

Solty, Ingar: Das Obama-Projekt: Krise und charismatische Herrschaft. Hamburg: VSA 2008.

Specht, Theresa: Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Spiegel Online [o.A]: „Glück für Bobo, Pech für Lori". URL: https://www.spiegel.de/kultur/musik/klage-abgewiesen-glueck-fuer-bobo-pech-fuer-lori-a-103791.html (2000), abgerufen am 20.07.2021.

Spieldiener, Anette (2008): „Der Weg des ‚erstbesten Narren' ins ‚Planschbecken des Volksgemüts'. Gustav Raeders Posse Robert und Bertram und die Entwicklung der Judenrollen im Possentheater des 19. Jahrhunderts". – In: Bayersdörfer, Hans-Peter/Fischer, Jens Malte (Hrsg.): Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit. Tübingen: Max Niemeyer 2008, S. 101-112.

Spinoza, Baruch: Ethik – in geometrischer Ordnung dargestellt. Hrsg. von Wolfgang Bartuschat. Hamburg: Meiner 2010.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien [u.a]: Turia + Kant 2014.

Städtke, Klaus: „Interkulturelle Mystifikation von Theorie. Michail Bachtin und die Bachtinologie". – In: Pfeiffer, K. Ludwig/Kray, Ralph/Ders. (Hrsg.): Theorie als kulturelles Ereignis. Berlin/Boston: De Gruyter 2002, S. 131-154.

Stäheli, Urs: „Von der Herde zur Horde? Zum Verhältnis von Hegemonie- und Affektpolitik". – In: Nonhoff, Martin (Hrsg.): Diskurs – Radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Bielefeld: Transcript 2007, S. 123-138.

Staudigl, Michael: „Rassismus. Zur Phänomenologie leibhaftig inferiorisierender Desozialisierung". – In: Liebsch, Burkhard/Hetzel, Andreas/Sepp, Hans Rainer (Hrsg.): Profile negativistischer Sozialphilosophie. Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 201-216.

Stegemann, Bernd: Das Gespenst des Populismus. Ein Essay zur politischen Dramaturgie. Berlin: Theater der Zeit 2017.

Steinweg, Reiner: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart: Metzler 1972.

Stewart, Lizzie: „Postmigrant theatre: the Ballhaus Naunynstraße takes on sexual nationalism". In: Journal of Aesthetics & Culture, Jg. 9, Nr. 2 (2017), S. 56-68.

Stoetzler, Marcel: „Wer aber von der Geschichte des Subjekts nicht reden will, sollte auch vom Kapitalismus schweigen. Zur Radikalität der Dialektik der Aufklärung". – In: Schmid Noerr, Gunzelin/Ziege, Eva-Maria (Hrsg.): Zur Kritik der regressiven Vernunft. Beiträge zur „Dialektik der Aufklärung". Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 163-180.

Stollmann, Rainer: „Das Lachen und seine Anlässe". – In: Haider-Pregler, Hilde u. a. (Hrsg.): Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Wien: Böhlau 2006, S. 13-20.

Stollmann, Rainer: „Aspekte einer Kritischen Theorie des Lachens und der Medien. Lachen: ‚revolutionärer Affekt' oder ‚bürgerlicher Sadismus'?". In: Nach dem Film, Nr. 12, URL: https://www.nachdemfilm.de/issues/text/aspekte-einer-kritischen-theorie-des-lachens-und-der-medien (2010), abgerufen am 26.07.2021.

Strätling, Regine: „Witz und Ästhetik. Überlegungen zur Einführung". – In: Fischer-Lichte, Erika/Dies. (Hrsg.): Witty Art. Der Witz und seine Beziehung zu den Künsten. München: Wilhelm Fink 2014, S. 7-19.

Surmann, Rolf: Abgegoltene Schuld? Über den Widerspruch zwischen entschädigungspolitischem Schlussstrich und interventionistischer Menschenrechtspolitik. Münster: Unrast 2005.

Susemichel, Lea/Kastner, Jens: Identitätspolitiken. Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken. Münster: Unrast 2018.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt/M.: Suhrkamp 2017.

Tatari, Marita: „Von der ontologischen Differenz zum Theater. Ein Kommentar zum Beitrag von Jean-Luc Nancy". – In: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 172-175.

Terkessidis, Mark: Interkultur. Berlin: Suhrkamp 2015.

Tuma, Thomas „Arbeiten im Akkord". URL: https://www.spiegel.de/kultur/arbeiten-im-akkord-a-9c621b25-0002-0001-0000-000008716651 (1997), abgerufen am 20.07.2021.

Ueding, Gert, „Rhetorik des Lächerlichen". – In: Fietz, Lothar/Fichte, Jörg/Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 21-36.

Unger, Thorsten: „Differente Lachkulturen? Eine Einleitung". – In: Ders./Schultze, Brigitte/Turk, Horst (Hrsg.) Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung. Tübingen: Gunther Narr 1995, S. 9-29.

Von Hoff, Dagmar: „Satirisch, komisch, grotesk – Elfriede Jelineks Theaterstücke". – In: Jakobi, Carsten und Waldschmidt, Christine (Hrsg.): Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung. Bielefeld: transcript 2015, S. 109-120.

Voss, Christiane: „Das Komische der Situation – die Situation des Komischen". In: Andres Ziemann (Hrsg.): Offene Ordnung? Philosophie und Soziologie der Situation. Wiesbaden: Springer 2013, S. 229-242.

Voss, Christiane: [Art.:] „Lachen". – In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017, S. 47-51.

Voss, Hanna: Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater. Marburg: Tectum 2014.

Voss, Hanna: „Wider das System. Zur ‚Nützlichkeit' von Benny Claessens Hello Useless – For W and Friends." In: Hochholdinger-Reiterer, Beate/Boesch, Géraldine/Behn, Marcel (Hrsg.): Publikum im Gegenwartstheater. Berlin: Alexander 2018, S. 138-146.

Wahl, Christine: „Bosnien, der Krieg und wir: ‚Common Ground' im Gorki". URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/common-ground-bosnien-der-krieg-und-wir-common-ground-im-gorki/9621424.html (2014), abgerufen am: 26.07.2021.

Wahl, Christine: „Die Entwicklungshelferin". In: Theater Heute, Nr. 5/2018, S. 24-27.

Wallerstein, Immanuel: „Ideologische Spannungsverhältnisse im Kapitalismus. Universalismus vs. Sexismus und Rassismus". – In: Balibar, Etiènne/Ders.: Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten. Hamburg: Argument Verlag 1998, S. 39-48.

Warning, Rainer: „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“. – In: Preisendanz, Wolfgang/Ders. (Hrsg.): Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. München: Fink 1976, S. 279-334.

Warstat, Matthias: [Art.] „Theatralität“. – In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 358-364.

Warstat, Matthias (2010): „Obamas Körper. Performative Aspekte politischer Rhetorik“. – In: Weibler, Jürgen (Hrsg.): Barack Obama und die Macht der Worte. Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 173-189.

Warstat, Matthias (2015): „Politisches Theater zwischen Theatralität und Performativität“. – In: Czirak, Adam u. a. (Hrsg.): Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse. München: Wilhelm Fink 2012, S. 69-81

Warstat, Matthias: Soziale Theatralität. Die Inszenierung der Gesellschaft. München: Wilhelm Fink 2018.

Weigand, Frank: „Protest gegen ‚Dritte Generation‘ – Verharmlost die Schaubühne den Holocaust?“. URL: https://www.welt.de/kultur/theater/article3407471/Verharmlost-die-Schaubuehne-den-Holocaust.html (2009), abgerufen am 23.04.2021.

Weihe, Richard (Hrsg.): Über den Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven. Bielefeld: Transcript 2020.

Weiler, Christel: [Art.] „Postdramatisches Theater“. – In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 245-248.

Weiss, Peter: „Notizen zum Dokumentarischen Theater“. – In: Ders.: Rapporte 2, Frankfurt/M: Suhrkamp 1971, S. 91-104.

Weiss-Schletterer, Daniela: Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts. Wien u.a: Böhlau 2005.

Wellgraf, Stefan: Hauptschüler. Zur gesellschaftlichen Produktion von Verachtung. Bielefeld: Transcript 2014.

Westemeier, Jens (Hrsg.): ‚So war der deutsche Landser…‘. Das populäre Bild der Wehrmacht. Paderborn: Ferdinand Schöning 2019.

Wiens, Birgit: Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts. München: Fink 2014.

Wihstutz, Benjamin: Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater. Berlin und Zürich: Diaphanes 2012.

Wihstutz, Benjamin: „Urteilende Zuschauer. Über Geschmack und Öffentlichkeit um 1800“. – In: Grotkopp, Matthias/Kappelhoff, Herrmann/Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): Geschmack und Öffentlichkeit. Berlin: Diaphanes 2019, S. 103-120.

Wihstutz, Benjamin/Hoesch, Benjamin (Hrsg): Neue Methoden der Theaterwissenschaft. Bielefeld: Transcript 2020.

Williams, Raymond: Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press 1977.

Wirth, Uwe.: Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens. Heidelberg: Winter 1999.

Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

Wirth, Uwe: „Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen". – In: Kertscher, Jens/Mersch, Dieter (Hrsg.): Performativität und Praxis. München: Wilhelm Fink 2003, S. 153-174.

Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2017.

Wirth, Uwe: [Art.:] „Ironie". – In: Ders. (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 16-21.

Wirth, Uwe: [Art.:] „Parodie". – In: Ders. (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 26-30.

Wirth, Uwe: [Art.:] „Vorwort". – In: Ders. (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. IX-X.

Wirth, Uwe: „Was kann die Satire? Und was kann sie nicht? Dass die Satire alles darf, das wissen wir schon – ungeklärt ist bis heute jedoch die Frage: kann sie es auch?". URL: https://geschichtedergegenwart.ch/was-kann-die-satire-und-was-kann-sie-nicht/ (2018), abgerufen am: 29.06.2021.

Wirth, Uwe: „Komik der Integration. Komik der Nicht-Integration". – In: Ezli, Özkan/Göktürk, Deniz/Ders. (Hrsg.): Komik der Integration. Grenzpraktiken und Identifikationen des Sozialen. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 19-42.

Wittgenstein, Ludwig: „Vermischte Bemerkungen". – In: Ders.: Werkausgabe Band 8. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 451-573,

Wittgenstein, Ludwig: „Philosophische Untersuchungen". – In: Ders.: Werkausgabe Band 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016, S. 225-560.

Wolff, Fabian: „Das Gefühl von Schuld. Die Regisseurin überzeugt mit ihrer Inszenierung „Common Ground" beim Berliner Theatertreffen", veröffentlicht auf jüdische-allgemeine.de. URL: https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/das-gefuehl-von-schuld/ (2015), abgerufen am 15.07.2021.

Zaimoglu, Feridun: Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1995.

Zelle, Carsten: [Art.] „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen". – In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart und Weimar: Metzler 2011, S. 409-445.

Zimmermann, Bernhard: „Formen der Komik in der griechischen Komödie". – In: Ders. (Hrsg.): 2500 Jahre Komödie. Frankfurt/M.: Verlag Antike: 2017, S. 105-120.

Zimmermann, Bernhard: Die griechische Komödie. Frankfurt/M.: Verlag Antike 2006.

Žižek, Slavoj: The Parallax View. Massachusetts: MIT Press 2006.

Zymner, Rüdiger: „[Art.] Satire". – In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017, S. 21-25.

Aufführungsverzeichnis

Am Königsweg (2017). Regie: Falk Richter. Text: Elfriede Jelinek. UA: 28.10.2017. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus Hamburg

Common Ground (2014). Regie: Yael Ronen. UA: 14.03.2014. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

Dritte Generation (2009). Regie: Yael Ronen. UA: 20.03.2009. Berlin: Schaubühne am Lehniner Platz.

In unserem Namen (2015). Regie: Sebastian Nübling. Text: Elfriede Jelinek, Die Schutzbefohlenen; Aischylos, Die Schutzflehenden. UA: 13.11.2015. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

Mittelreich (2017). Regie: Anta Helena Recke nach Anna-Sophie Mahler. UA: 12.10.2017. München: Münchner Kammerspiele.

Playblack (2019): Konzept und Choreographie: Joana Tischkau & Clara Reiner. Eine Kooperation zwischen dem Künstlerhaus Mousonturm und dem Studiengang Choreographie und Performance im Rahmen der Hessischen Theaterakademie.

The Situation (2016). Regie: Yael Ronen. UA: 04.09.2016. Berlin: Maxim-Gorki-Theater.

Verrücktes Blut (2010). Regie: Nurkan Erpulat. UA: 02.09.2010. Ballhaus Naunynstraße Berlin in Kooperation mit der Ruhrtriennale.

Abbildungen



Abb. 1: Common Ground. Maxim-Gorki-Theater Berlin. © Thomas Aurin.



Abb. 2: Common Ground. Maxim-Gorki-Theater Berlin. © Thomas Aurin.



Abb. 3: Am Königsweg. Deutsches Schauspielhaus Hamburg. © Arno Declair.



Abb. 4: Am Königsweg. Deutsches Schauspielhaus Hamburg. © Arno Declair.



Abb. 5: Playblack. Studiengang Choreographie und Performance im Rahmen der Hessischen Theaterakademie/ Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt. © Robin Junicke.



Abb. 6: Playblack. Studiengang Choreographie und Performance im Rahmen der Hessischen Theaterakademie/ Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt. © Robin Junicke.

Dank

No Man is an Island: In dieses Buch sind die Gedanken, Überlegungen und Erfahrungen von vielen anderen eingegangen. Einigen von ihnen will ich an dieser Stelle explizit danken.

Der erste Dank gilt meinem Betreuer Matthias Warstat, der das Projekt von der ersten Ideenskizze an mit präziser Kritik, wertvollen Hinweisen und der ihm eigenen Gelassenheit stets vertrauensvoll und mit großer Geduld begleitet hat. Ihm habe ich es außerdem zu verdanken, dass ich diese Arbeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter in seinem theaterwissenschaftlichen Teilprojekt am Sonderforschungsbereich 1171 *Affective Societies* in einem inspirierenden und mit vielen Freiheiten verknüpften Arbeitsumfeld verfassen konnte. Doris Kolesch hat meine Arbeit an diesem Buch als Zweitgutachterin durch ihre kritisch-konstruktive Lektüre sowie durch die gute Zusammenarbeit im SFB in vielerlei Hinsicht unterstützt, wofür ich ihr an dieser Stelle herzlich danken möchte. Ebenso möchte ich mich bei Friedemann Kreuder, Jenny Schrödl und Sarah Ralfs für ihre anregenden Fragen und Kommentare im Rahmen der Disputation bedanken.

Das Projekt hat enorm davon profitiert, dass ich mich über die in meinem Buch verhandelten Fragen wiederholt mit Kolleg*innen in den am SFB angesiedelten interdisziplinären Arbeitsgruppen „Affektökonomie“ sowie „Kritik, Institution und Affekt“ und in anderen Zusammenhängen austauschen konnte. Für die ebenso angenehmen wie lehrreichen Diskussionen und Gespräche danke ich Adam Czirak, Aletta Diefenbach, Hauke Lehmann, Jonas Bens, Jule Gorke, Matthias Lüthjohann, Kerstin Schankweiler und Theresa Schütz. Bedanken möchte ich mich außerdem beim Vorstand des SFB 1171, der die Drucklegung dieses Buches durch einen großzügigen Druckkostenzuschuss unterstützt hat, sowie bei Ulrike Geiger für ihre große Sorgfalt und Umsicht in allen finanziellen Angelegenheiten.

Für die freundliche und sehr zuvorkommende Zusammenarbeit danke ich Detlev Kopp vom Aisthesis Verlag, der das Manuskript gemeinsam mit Hanns-Martin Rüter durch gründliche Lektüre noch einmal entscheidend vorangebracht hat.

Abschließend möchte ich mich bei meiner Familie und Freund*innen bedanken, die mich in der ganzen Zeit auf vielfältige Weise unterstützt und mir beigestanden haben. Insbesondere danke ich Christian Wilhelm, Daniel Bratanovic und Peter Merg, die mir durch Rücksprache und Hinweise in

zentralen Fragen sehr geholfen haben. Für ihre Hilfsbereitschaft und rege Anteilnahme danke ich meiner Mutter Monika, meinen Geschwistern Elisabeth und Karl sowie meinen Schwiegereltern Ralph und Ulrike. Kollegin, Lektorin, Freundin, Familie: All das und mehr als das ist meine Frau Rike für mich, die mich bei der Arbeit an diesem Buch auf unglaubliche Weise unterstützt und oft genug ertragen hat, wofür ich ihr nicht genug danken kann.

Während der sechs Jahre, die ich an diesem Buch gearbeitet habe, ist mein Leben zweimal auf den Kopf gestellt worden: Mein Vater Manfred ist verstorben, unser Sohn Theo auf die Welt gekommen. Ihnen, die sich nie kennenlernen konnten, ist dieses Buch gewidmet.

Die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Deutungskämpfen um Migration, Ethnizität und Rassismus gehört seit den 2010er Jahren zu den prägendsten, aber auch umstrittensten Tendenzen des Gegenwartstheaters. Die hier vorgelegte Studie geht von der Einsicht aus, dass sich die Potentiale und Ambivalenzen postmigrantischer und rassismuskritischer Theaterarbeiten besonders häufig in komischen Darstellungsformen manifestieren. In kritischer Erweiterung der in jüngster Zeit wieder verstärkt geführten Debatte um das Politische in den performativen Künsten unternimmt sie eine Neubestimmung eines vieldiskutierten Topos der Komik- und Lachtheorie: der notorisch ungesicherten Unterscheidung von Mit- und Auslachen, Komik und Lächerlichkeit. Ausgehend von dieser komischen Differenz entfaltet die Studie eine Theorie politischen Theaters, die sich im Überschneidungsbereich von Theatralitätsforschung, postfundamentalistischer Gesellschaftstheorie und marxistischer Hegemonietheorie situiert.

Hans Roth ist Theater- und Politikwissenschaftler und arbeitet derzeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich 1171 *Affective Societies* der Freien Universität Berlin, wo er mit einer Studie über die politischen Ambivalenzen des Komischen in einer postmigrantischen und postfundamentalistischen Gesellschaft promovierte.